

هذا العدد

تستهل المجلة هذا العدد بمقال للأستاذ/محمود النبوى الشال «الفنون الشعبية التشكيلية أداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية» الذى يوضح فيه موقف الفنان الشعبى التشكيلى من الكون ، وكيف يتأمل آفاق الكون الفسيح ، ويعبر عما يدركه فى عمله الفنى .

ويتناول المقال العملية الإبداعية عند هذا الفنان الشعبى من خلال بحثه عن الحقائق فى تجربته الفنية التى يبذل فيها جهدا كبيرا فى محاولة لتشكيل موضوعاته مستخدما فى ذلك عددا غير قليل من الرموز والصفات المعنوية التى يوضح عن طريقها ما يكونه فى خياله من حقائق وصور تشتق من الواقع ، ولكنها بعيدة عن محاكاته ، كل ذلك فى ثنايا لغة تعبيرية يترجم بها مشاعره الذاتية ، وفيما يريد أن يثيره أمام المتلقين من فكر ووعى .

فى تحديد الشكل النهائى لتلك العناصر وارتباط هذا الفن بعناصر من البيئة التى يعبر عنها .

وتقدم الدكتورة/سلمى عبد العزيز فى دراستها نماذج من الابداع الفنى المصرى لعدد من الفنانين المصريين ، «وضحة أن الرؤية الجمالية للأشياء فى الطبيعة تفرض على الفنان القيام بوضع منهج تجربى واع فى سبيل أعمال تتهى فى النهاية الى شخصه وأسلوبه .

وتبرز الدور الأساسى الذى يلعبه عنصرى الزمان والمكان فى عمليات التعبير الفنى .

كما تناولت الدراسة فى النهاية - العناصر الأساسية لفن المرسومات فى مصر وتطوره عبر الحقب التاريخية مع توضيح لعملية التواصل والأصالة فى هذا الابداع ، وارتباط ذلك الفن الشعبى ، وكيف أن المجال الفنى لكثير من الفنانين أصبح يدور حول العناصر الغولكلورية للتعبير عنها بقيم تشكيلية .

- وعن (الوجدان الشعبى فى حكايات حارة نجيب محفوظ) يقدم د. كمال الدين

ويعبر الفن الشعبى التشكيلى أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية ، واحتياجات ملحة هى مراد المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة بسيطة ، حيث يرى الأستاذ/محمود الشال أن الحقيقة الفنية هى هدف الفنان الأساسى ، وفى مجال الحقيقة الفنية ينبغى ألا تقبل إلا ما هو صحيح ومنسق ، ونرفض كل ما هو باطل أو زائف .

وتأتى دراسة الدكتورة/سلمى عبد العزيز عن (جماليات فى المرسومات وجذوره الشعبية) حيث توضح الدراسة كيف أن فن المرسومات هو الحركة الإبداعية الأولى فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » .

فالخاصية الأولى التى يتميز بها (فن المرسومات) هى خاصية ترجمة التجربة الإنسانية فى الحياة من خلال التعبير عنها بوحدات تشكيلية مفهومة فى المجتوح . فهو واحد من الفنون التى تتأكد فى هويتها البيئة بكل وضوح .

كما تتناول الدراسة خصائص هذا الفن بعناصره ، وخصائص الماثور الشعبى وانعكاسه

يتناول المحور الاجتماعي الواقع الطبيعي لمصر والعادات والتقاليد التي تنظم أشكال العلاقات الاجتماعية ، وأنماط السلوك الاجتماعي ، وما واجه هذه العادات والتقاليد من تغيرات ترتبط بالتغير الثقافي والاقتصادي والسياسي الذي مرت به مصر .

كما أوضح الكتاب دور الفلاح المصري في الحفاظ على الكيان الاجتماعي المصري ، ودور القرية المصرية في الحفاظ على السمات الرئيسية للشخصية المصرية ، حيث قدم المؤلف نماذج من تلك العادات والتقاليد مما يمارس في المناسبات العائلية أو الاحتفالات العامة مثل الموالد ، الى غير ذلك من أنماط الممارسات العامة في القرية أو المدينة .

وتناول الكاتب المحور الثاني الذي يقوم عليه الكتاب : وهو المحور الأدبي أو الثقافي موضحا الدور الذي قام به التاريخ الشفاهي للأمة ، من تعبير عن المجتمع من الداخل ، وبخاصة في أشكال التعبير الأدبية الشعبية بقيمتها الفنية والجمالية ، فالأدب الشعبي هو التعبير المباشر عن فكر هذا المجتمع ، وفيه تندرج أحلام الشعب المصري ومثله وتجاريبه .

والثقافة الشعبية هي الأساس عند الدكتور يونس الذي اعتمده في محاولة دراسة نفسية المجتمع ، والثقافة - فيما يرى - لا تعني التراث المدون في الكتب فقط ، ويرفض الرأي الذي ينادى بانقسام المجتمع الى مثقفين وغير مثقفين ، ويذهب الى عدم صحته .

كما تناول الكتاب أشكال الأدب الشعبي من فنون الملاحم العربية وأشكال الأدب الريفى وأدب المدينة ، واللغة والمهجات .

وفي النهاية ما زال الكتاب الذي صدر منذ نحو ربع قرن من الزمان يشكل ركيزة أساسية من لوازم دراسة الشخصية المصرية والنظر الى المجتمع المصري من خلال ابداعاته الأصيلة ومكوناته الثقافية التاريخية .

وفي مجال اهتمام الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بدراسة الأساطير يتناول

حسين دراسة عن « حكايات حارتنا » للكاتب الكبير نجيب محفوظ وكيف حاول محفوظ في أعماله الروائية عن الحارة القاهرة أن يجعل من الحارة إطارا لتاريخ المجتمع المصري منذ بداية هذه القرن حتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، واصفا ومحللا بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعي التي أثرت في تلك البنيات وظواهر هذا التأثير من خلال تصويره الروائي لجوانب مجتمعه .

وقد اهتم نجيب محفوظ في (حكايات حارتنا) برصد أحداث ومواقف الفترة الزمنية الموكبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ . وقد قدم د. كمال الدين حسين تحليلا دقيقا لحكايات نجيب محفوظ في هذا العمل الفني من أعمال نجيب محفوظ محللا كل حكاية وموضحا أحداثها ، وفنية هذا الكاتب العالمي في صياغة تاريخ مجتمعه وأحداثه صياغة فنية متميزة وبأسلوب عربي رصين يتراوح بين بساطة الكلمة وعمق دلالتها ، كما تمثل نجيب محفوظ أيضا في هذه الرواية أسلوب الحكايات الشعبية في شكل النوادر الشعبية ، حيث صاغ بعض المواقف في حكايات قصيرة موجزة ساخرة .

وقد قدم د. كمال الدين حسين ملخصا لحكايات حارتنا موضحا ما تقدمه كل حكاية من عناصر اجتماعية وتاريخية مميّنة في الوقت نفسه العادات والتقاليد التي تسود الحارة ، التي تعد عنده بمثابة صورة مصغرة للمجتمع المصري ككل ، المجتمع المصري بثقافته الشعبية التي تمثلها أديبنا الكبير في وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق .

ويقدم الدكتور / ابراهيم أحمد شعلان دراسة نقدية لكتاب الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس (مجتمعا ٠٠ في تيار البحث حول الشخصية المصرية) الذي صدر عام ١٩٦٥ ، حيث يتناول د. شعلان في هذه الدراسة موضوعات هذا الكتاب على أساس محورين أساسيين هما : المحور الاجتماعي والمحور الأدبي .

الباحث / ابراهيم حلمى هذا الجانب المهم من اهتمامات الدكتور يونس ، مبينا الدور العلمى الذى قام فى ربط دراسات علم الفولكلور فى مصر بعلم الأساطير ، وهو دور رائد تصدى له أستاذنا الدكتور يونس بصبر ومثابرة .

فالعالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور يجب عليه أن يكون من الدارسين الثقة للأساطير العالمية مثله فى ذلك مثل دارس الملاحم الشعبية كما أن كثيرا من العادات والتقاليد ترتبط فى أصول ممارستها بالأساطير .

وقد تناول الباحث / ابراهيم حلمى فى دراسته لمنهج الدكتور / يونس فى دراسة الأساطير مناهج البحث والمدارس المتعددة التى قدمها وشرحها د . يونس فيما كتبه عن الأساطير العالمية ، وما قدمه من دراسات عن الأساطير العربية حيث يرى الدكتور يونس أن بقايا من العناصر الأسطورية ما زالت حية فى تراثنا الثقافى ومعاشة فى حياتنا اليومية .

وعن حكاية (الصياد والعفريت) يقدم لنا الأستاذ / عبد التواب يوسف دراسة مقارنة لهذه الحكاية كما وردت فى ألف ليلة وليلة ، و « حكاية الشيخ فى الزجاجة » التى وردت ضمن مجموعة الأخوين جريم للحكايات الشعبية الألمانية .

ولعلمان من أجمل القصص التى فتنت الأطفال شرقا وغربا ، فقد أقبلوا عليها فى لهفة بالغة ، الأمر الذى دفع كثيرين الى إعادة صياغتهما بصورة أو بأخرى ، بل استوحى منهما البعض عددا كبيرا من الأعمال الحديثة والمعاصرة .

ويرى الأستاذ / عبد التواب يوسف أن استخدامنا للحكايات الشعبية للأطفال والكبار يجب أن يتسم بحذر شديد ، ولا بد لمن يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعى والفهم لهذه الأعمال الكبيرة التى ما كان لها أن تعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة المبتوثة فيها ، والتى قد لا نتمينها الا بعد دراسة طويلة متأنية وتمثل حكايتى (الصياد والعفريت)

و (الشيخ فى الزجاجة) فى مجملهما حكاية الصراع بين (المارد) و (الانسان العاوى) وهو موضوع مطروح - كما يقول الكاتب - فى كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخوف الذى يعتري الصغار فى مواجهة الكبار ، ولا يرى الأطفال من سبيل للافلات من سيطرة العمالقة اللهم الا بخداعهم والتفوق عليهم بالحيلة والخداع . ويقدم الأستاذ / عبد التواب يوسف تلخيصا دقيقا للحكايتين فى النهاية .

وفى دراسة (المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية) يقدم الأستاذ / عدلى محمد ابراهيم الصياغة الفنية للغة القمية التى تتم عن طريقها رواية أى شكل من أشكال التعبير الشعبية .

ففى الحكايات الشعبية نلاحظ أن بعض هذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صياغة بعض الاحداث أو العناصر فى كلمات لها قافية تؤدى بطريقة منغمة . وقد تناول الأستاذ / عدلى ابراهيم نماذج من هذه الحكايات التى وظفت فيها المقاطع المنغمة بشكل واضح .

يشير الكاتب تساؤلا مهما حول مدى اعتماد الحوادث فى الماضى على الشعر الشعبى ، وهل كانت تمزجه بالنثر ؟ وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل معنى السيرة يؤدى ويعنى فى الوقت نفسه ؟ ومن خلال النماذج الثمانية لحكايات شعبية مصرية يطرح الكاتب اجابة لهذا التساؤل المهم فى دراسة اشكال التعبير الفنية فى الادب الشعبى بعامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة .

وفى مقال (الأغنية الشعبية .. قراءة فى اشكال الدلالة) يشير الباحث وليد منير تساؤلا حول هل هناك ما يمنع من تحليل الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا بداء من المعطيات نفسها التى توجه مسارنا ثقافيا أو باحثين عند تحليل النص الشعري لبداع فرد ؟ وعلى هذا الأساس يحلل فى مقاله نماذج من الأغاني الشعبية المصرية التى تؤدى فى مناسبات متنوعة ، مبينا أن من وظائف الأغنية الشعبية الكشف عن صورة بناء المجتمع .

وفي مجال (الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك) تواصل المجلة نشر دراسة الأستاذ/احمد رشدي صالح عن هذا الموضوع الذى سبق ونشرت المجلة الجزء الأول منه فى العدد الاسبق (٢٤) ، وفى هذا الجزء من الدراسة يتناول الأستاذ/رشدي صالح ألعاب السيرك من حيث أنها ألعاب خارقة للعادة ، أى أنها لا تندرج تحت ما نسميه بالألعاب البسيطة ، كما أنها تعتمد فى التدريب على القيام بحركات جسمية خارقة للعادة أيضا ، كما أنها تمتزج بفنون أخرى منها فنون التهرج والرقص والغناء .

وقد أوضح الأستاذ رشدي صالح أنواع هذه الألعاب وتاريخها وأشكال أدائها ، كما شرح فنون التهرج والفكاهة الشعبية وما تضمنه الأدب الشعبى من فنون النوادر المرحية والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف فنونها ، وفنون الكاريكاتير والرسم الشعبى الساخر .

كما تضمنت الدراسة شرحا لهذه الفنون ومجالاتها وأصولها التاريخية ، وما ورد فى كتب المؤرخين العرب من وصف لها ، وما تضمنته دواوين وقصائد الشعراء من تسجيل لمثل هذه النوادر الساخرة ، أو وصف لبعض الأحداث التى تثير السخرية والضحك ، كما أورد نماذج أخرى من أعمال الكتاب الظرفاء والمثقفين أهل الفكاهة وأصحاب الطرائف الشهيرة .

رحم الله الأستاذ/رشدي صالح وجزاه الله خيرا عما أضافه لدراسات الماثورات الشعبية المصرية بمجالات متعددة من البحوث الرائدة فى معرفه خصائص وأنماط الابداع الشعبى المصرى .

وعن (التراث الشعبى والأوبرا) يقدم الأستاذ / صفوت كمال بعض العروض الفنية التى قدمت خلال هذا الموسم على المسرح الكبير بالمركز الثقافى القومى - دار الأوبرا المصرية - والتى تضمنت جوانب من التراث الشعبى العالمى ، وبخاصة عرض المسرح اليابانى التقليدى (الكابوكى) الذى يعتبر من العروض الفنية التقليدية المتميزة فى التراث الدرامى الانسانى

كما تضمن مقال الأستاذ / صفوت كمال عرضا وتحليلا لما قدمته فرقة أوركسترا الهندى الشعبى من عروض تميزت بها الهند فى فنونها منذ القدم حيث تحمل هذه العروض الأصول التاريخية البعيدة لتلك الرقصات فى أداء درامى له دلالة الشعر الغنائى المصاحب له كما يحمل فى مضامينه التعبيرية دراما القصة الاسطورية التى يرويهها الراقص أو الراقصة بالحركات الياقاعية .

كما تضمن المقال عرضا لبعض العروض العالمية الأخرى التى تناولت موضوعات من التراث الاسطورى العالمى ، مثل العرض الالماني للاسطورة الاغريقية (سيزيف) ، وعرض فرقة باليه القاهرة لجوانب من الاسطورة العراقية جلجاميش « علاوة على عرض الفرقة الاندونيسية عن ملحمة (رامايانا) تلك الملحمة الكلاسيكية التى تعد تعبيرا فنيا متكاملا غنيا بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات ، حيث تعد من أكمل وأقدم الملحم الانسانية وتتكون من أربعة وعشرين ألف بيت من الشعر فى اللغة السنسكريتية القديمة .

وأبرز الأستاذ صفوت كمال فى مقالته ارتباط فن الأوبرا منذ نشأته فى أواخر القرن السادس عشر بالتراث الشعبى الانسانى من خلال الاساطير والحكايات الشعبية العالمية .

وعن العمارة الشعبى المصرية فى مدينته القاهرة وما تزخر به من فنون تقليدية تحقق اتواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى يتناول المهندس / محمود مصطفى عيد موضوع (التزاوج الفنى فى منزل شعبى بمنطقة « أبو العلا » بالقاهرة) حيث قام بدراسة هذا المنزل القديم وما يتميز من نقوش زخرفية واشغال حرط الخشب فى المشربيات التى تزين واجهاته .

ويحلل المهندس / محمود عيد تلك الزخارف موضعا مكوناتها الفنية وأصولها التاريخية داعيا الى الحفاظ على هذا المنزل وغيره من البيوت الشعبى التى تعتبر ثروة قومية فى حد ذاتها ، وبخاصة أنها تعاني من سوء الاستخدام وعدم الرعاية أو الصيانة .

رفعة الأعمال الفخارية الفنية ابان الحضارة الاسلامية ، والى اى مدى ركز الفنان الاسلامى على الجانب التعبيرى القوى عند تمثله لمقتضيات اللعب مع اخضاعها لطبيعة الاطفال وميولهم .

وقد تناولت الدكتورة / مها الشال هذا الموضوع تناولاً وافياً موضحة دور هذه اللعب فى تربية الاطفال وأهمية توظيفها من جديد فى عمليات التربية الفنية والتعليم فى المدارس ، كما قدمت اقتراحاتها لتحقيق المنفعة العامة والتربوية من تطوير تلك اللعب واستخدامها .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ مراد عبد الرحمن مبروك عرضاً لكتاب (استلهم البنبوع .. الماتورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية) وهو الاتجاه الذى أخذ فى التبلور فى الآونة الأخيرة فى التوجه نحو العناصر التراثية ، سواء كانت هذه العناصر تراثاً أسطورياً أم فولكلورياً أو دينياً أو تاريخياً ، بغية استلهم هذه العناصر وتوظيفها فنياً فى نسيج العمل الأدبى ، وهو الأمر الذى جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه الى دراسة هذه الظاهرة . ومنه هذا العرض لتلك الدراسة للأستاذ عبد الرحمن بسيسو التى تتناول قضايا الواقع العربى الراهن بشتى صوره وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التى وظفت التراث الشعبى توظيفا فنياً .

وفى هذا العرض يقدم الأستاذ / مراد مبروك تحليلاً متأنياً للدراسة موضعاً لتبويبها ومعرضاً للأعمال التى تناولها الكاتب فى ثنائيا دراسته التى تزخر بمختلف الأنواع الشعبية من خلال الأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية التى يعود أغلبها الى الحضارة الكنعانية الفلسطينية القديمة ، حيث كانت هذه المصادر محوراً لكثير من الأعمال الفنية الروائية المعاصرة التى تمثلها الروائيون الفلسطيونيون لتحمل هموم الجماعة القومية .

وفى جولة الفنون الشعبية بالمجلة يقدم الدكتور / هانى جابر عرضاً لبعض أعمال الفنان / وفيق المنذر ، اختار لها عنوان (المرأة الشعبية فى عيون الفنان وفيق المنذر) حيث

وقد أوضح المقال مدى ثراء هذه المنازل بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضارى ، كما أظهر شدة الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفنى الذى يتعرض للاندثار . والمقال برسومه التوضيحية وصوره الفوتوغرافية بعد دعوة لمحافظة القاهرة ووزارة الثقافة لرعاية هذا النمط من المنازل الشعبية الفنية قبل أن يندثر .

وفى مجال (لعب الاطفال الفخارية والتخزنية وانعكاساتها على فنوننا التشكيلية الشعبية المعاصرة) تتناول الدكتورة / مها دهمود الشال هذا الموضوع ، حيث تتبع تلك اللعب باشكالها المختلفة عبر حقب التاريخ المصرى البعيد ، فلقد عنيت الحضارة المصرية القديمة بلعب الاطفال المنفذة من الطين ، حيث تم العثور على كثير من هذه اللعب على هيئة متعددة ، فى اشكال تعبر عن أنواع مختلفة من فصائل الحيوانات والطيور والعناصر الأدمية ذات السمات الخاصة التى تتميز بصيغتها الفريدة المتميزة .

وقد قدمت الدكتورة مها تحليلاً لأهم الملامح البارزة فى لعب الاطفال الشعبية المصرية القديمة ، من حيث بساطتها ورقتها ورمزيتها. الى غير ذلك من خصائص فنية حرص الفنان المصرى القديم على تحقيقها فى تلك اللعب الفخارية . ثم تناولت هذه اللعب فى التراث القبطى وخصائصها فى تلك الحقبة التاريخية التى شهدت تأثراً بالحضارية الرومانية ، وكيف أن هذه اللعب تميزت بالبعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والنزوع الى الجانب الرمزي مع مراعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل والاعتماد على التعبير الحر ، وغير ذلك من خصائص هذه الحقبة التى برزت فيها الروح الشعبية، وظهرت خلالها المسحة الدينية فى كثير من المنتجات الفنية .

وفى تراثنا الاسلامى أوضحت الدراسة قيمة الفخار والخزف وانتشاره وتطوره وخصائصه الفنية المتميزة بأنماطه المتعددة وأهم السمات التى تميزت بها لعب الاطفال فى الفن الاسلامى فنياً وتقنياً ، وكيف اتسعت

تقف المرأة الشعبية كمالج وهمان خلف
موضوعات هذا الفنان واللوانه .

فأول ما يلفت النظر فى أعمال الفنان المنذر
هو الانفعالات البادية بثقة على وجوه النساء ،
كما أن جسم المرأة هو أيضا من أبرز ما فى
لوحات المنذر ، فالمرأة عند الفنان تشكل
جزئية محورية فى خياله الفنى لها معالمها
الفنية والجمالية .

كما تتضمن الجودة أيضا عرضا للاحتفالات
التي أقيمت فى ذكرى « يوم الأرض » الفلسطينية
وما تضمنته هذه الاحتفالات من عروض الفنون
الشعبية الفلسطينية ، وقد تناول الباحث /
ابراهيم حلمى هذه العروض بالوصف والتحليل
موضحا أهمية الفنون الشعبية فى التعبير عن
وجدان الانسان الفلسطيني وكفاحه من أجل
تحرير أرضه السليبة .

ومع دخول شهر رمضان المبارك يقدم
الباحث / صفوت عبد الحليم على عرضا لأنواع

الفوانيس التي تصنع بمناسبة هذا الشهر
الكريم وأشكالها مبينا أن الفانوس الشعبى
المصرى الملون أصبح سمة مميزة لاحتفالات
المصريين بليالى شهر رمضان المبارك .

فالفانوس يعطى ليالى شهر رمضان فى مصر
حيوية وبهجة ، وله تقاليده وأغانيه الخاصة .
كما تعددت أشكال الفوانيس وتنوعت حتى
أصبح لفانوس رمضان أكثر من عشرين شكلا
تنوع فى أحجامها وفى وظيفتها الفنية والجمالية
احتفاء بهذا الشهر الكريم .

وفى نهاية الجودة يقدم الباحث / عادل ندا
عرضا لرسالة الماجستير المقدمة الى المعهد
العالى للفنون الشعبية باكااديمية الفنون ، والتي
أعدّها الباحث / وهيب محمد لبيب عن اللعب
بالعصا . وتتضمن الرسالة دراسة للعناصر
الدرامية للتخطيط باعتباره مصدرا أساسيا من
مصادر الابداع الشعبى المصرى .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

التمن : ١٠٠ قرش

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٣٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

الفنون الشعبية التشكيلية

أداة أساسية للكشف عن الحقائق الكونية والقيم الجمالية

محمود النبوى الشال

من أهم السمات التى نلمسها فى الفنان الشعبى التشكيلى بخاصة وفى بعض الفنانين الآخرين بعامة أنهم يكتفون من النظر والتأمل فى آفاق هذا الكون الفسيح الذى يسعهم ويسع جميع المخلوقات التى تعيش بين ظهرائه بعين مفتوحة وحس عميق وبصيرة واعية بغية لقاء الأضواء والسعى الى ادراك الحقائق الكامنة خلف كل مظهر من مظاهرها .

وكثيرا ما يركز الفنان الشعبى على قطاع بعينه من قطاعات الحياة المحيطة به كى يكشف بمحض تفكيره عن جوهر الحقيقة التى يتميز بها ذلك القطاع ، وهكذا نرى حرصه الذى لا ينفك من متابعة الرؤية لاستلهاام هذه الغاية وللوصول الى السر العظيم الذى يساعد فى الهامه وتطلعه الى الحقائق الفنية الشعبية من وراء الغيب . وكما أخذ الفنان الشعبى التشكيلى نفسه على مأخذ الجد فى تجربته الصادقة مع العمل الفنى ، فإنه لا يشعر بمجرد السرور والمتعة والتأثير فحسب ، بل بقدر ما يحرز من معرفة وتعلم المزيد من ادراك الطبيعة وحقيقتها الانسانية فى أبعاد أغوارها وأعماق أبعادها ، وما يكشف اللثام عنه من آيات الحكمة وغرائب الأسرار وعجائب الصور التى يجار فيها العقل الذى ينفذ الى جوهرها من خلال تجربة الفنان الشعبى الملهم ، الذى يؤمن بالحقيقة الفنية التى يستخلصها ويعبر عنها بكل ما يملك من قدرة إيمانية وشفافية روحية .

وبوسعنا فى هذا المجال أن نقدم عرضا واضحا يبين أمامنا الطريق عبر تاريخ الفنون الشعبية التشكيلية ومن خلال رحلة الفنانين الشعبين على مر أجيالهم المتعاقبة * ومع ذلك فهناك من يزعم أن الفنان الشعبى التشكيلى لا يعرف شيئا عن الموضوعات التى يصورها ، وأن الفن الشعبى التشكيلى فى حله ذاته ما هو الا ضرب من ضروب

ومن هنا يكون للفنان الشعبى الفضل فى ازالة تهمة السطحية والتفاهة والسذاجة عن العمل الفنى ، مؤكدا نفاسته وفائدته وجدواه ، كلما مارس تبعته فى الكشف عن الحقائق المرتبطة بالحياة التى يفشل غيره فى الحصول عليها والانفعال بها ، والاحساس بأهميتها كمطلب حيوى لاغناء عنه .

اللهو والعبث ، واستهلاك الوقت ، وتبديد الطاقة التى يتمتع بها الفنان باهدار نشاطه وجهده . وأن حصاده يصبح فى النهاية عديم الجدوى ، على حين نجد من يقول بعكس ذلك ، ويخلعون على الفن والفنان الشعبى التشكيلى أهمية خاصة وقيمة رفيعة ، حيث أن هذا الفنان يملك القدرة بطبيعته وفطرته ، كما يملك حسن الاستعداد للتعبير عما هو متسم بالكلية والشمول فى ظل السلوكيات الحميدة والأخلاقيات القوية .

وحيثما نمس حقيقة الفن الشعبى التشكيلى فلا بد أن نميز بين حقيقتين ، الأولى هى حقيقة الواقع وصورة الطبيعة الوصفية كما هى دون تغيير ، والفنان الشعبى ليس من فلسفته ولا من شيمته أن يعول على هذه الحقيقة الواقعية المبنية على المطابقة ، بقدر ما يتجه بعمله الى حقيقة فنية أخرى من نوع خاص ، يميزها عن الحقيقة المنظورة المباشرة ، لأن الفنان الشعبى يتمتع بتفكير خاص متميز ، كما يعتمد على قدرته على العطاء الفريد بسخاء ، وعلى حل مشكلة الرؤية المباشرة والنظر العادى المألوف الذى اعتاده كثير من الناس ، موازنا بنظرته الحرة المجردة التى تبتعد عن كل ما يشبه التقليد والمجاراة الآلية ، وعما يتمشى وهذا النسيج ، وتلك هى لغة الفن الشعبى فى التعبير عن الحقيقة الفنية ، وهو مما يحسب للفنان الشعبى لا عليه ، اذا أردنا أن نصفه وننصف الحق معه ، وأنه بهذه المنزلة لا يكون كاذبا ، لأنه يثبت بذلك مدى ايجابيته وقوة شخصيته ، ويلقى عن كاهله صفة التقليد والنسخ من الطبيعة ، كما يزعم البعض ، ولكنه صادق مع نفسه وحسه .

والفن الشعبى فى حقيقة الأمر ما هو الا مزيج من واقع منظور يتم اختلاطه وانصهاره مع الرؤية الذاتية الخالصة التى يختلف فيها فنان عن فنان آخر ، وهنا نجد أن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الناتج نسيج وحده ، واستبصار جديد ، وعمل غير مسبق ، وليس مسامرة حرفية آلية مطلقة للواقع التقليدى المألوف ، ومن ثم فان الفنان الشعبى التشكيلى يلجأ الى صبح انفعالاته الذاتية بصبغة موجبة لا سالبة ، ويلبس أشخاصه وعناصره كسوة جديدة على هياكله الأصلية وبهذه المنزلة يحقق نزعته وفلسفته من أن الفن ليس

فى وقت من الأوقات ترديدا للطبيعة كما هى ، أو إعادة مسلماتها الى ما هى عليه ، ولكنه أبعد من ذلك بكثير لأنه يكسب موضوعاته معانى جديدة تسقط الغموض والتعقيد عنها ، فتبدو عليها وحدة تشكيلية تعبيرية لهذا العمل فى تنظيمه الشكلى له رنينه ووقعه المنبثق عن نبض الفنان وروحه الأصيل ، وهنا تبدو عظمة العمل وعمقه ، ويتسع المقام فى قائمة المعانى الى أبعد حد عن طريق هذا التمييز بين الظلال الفرعية الدقيقة المشتقة من الحقائق الفنية والجمالية .

وربما يكون من المفيد ، ونحن نتحدث عن الحقيقة الفنية التى يضطلع الفنان التشكيلى بالكشف عنها لوضع أيدينا عليها أن يهيب لها فرصة المعالجة والتبسيط ، اذا كان هذا التعبير قد ادى فى بعض الاحيان الى نوع من أنواع الخلط والابهام ولنطلق على الحقيقة الفنية « الأحكام الشكلى » فاذا ما تناولت العمل فلدينا لفظ العميق والمتكامل للدلالة على الحقيقة الفنية ، أما التعبير اذا كان فارغا أو سطوحيا أو تافها ، فانه لا يكتسب أية صفة فى عداد الموضوع الفنى على المستوى الوافعى ولا على المستوى التقويمى .

ان الحقيقة الفنية – نظرا لأهميتها – فانها نكتسب الاعجاب وتعال الامتداح من حيث معناها ومبناها ، ومن حيث قيمتها التى تحمل الجميع على التسليم بسيطرتها على النفس لأنها ليست الا تعبيرا حيا عن الجوهر الحقيقى الكامن فى كل عمل فنى له جماله وجلاله ، ونحن حين نعلي قدر الفن الشعبى فسيكون ذلك على أساس القيمة النابعة من الحقيقة الفنية فى حد ذاتها وتحط من قدر ما هو رائع بحق فى عالم الفن ، على أن قيمة الحقيقة الفنية لا تقتصر على مجرد اشعارنا بالرضاء النفسى والجسمالى ، وهى تكسبنا قيما أخرى مساوية فى أهميتها القيمة الحقيقية فى حد ذاتها .

ومن هنا نستطيع أن نقول ان الحقيقة الفنية قائمة ومقررة مؤكدة الوجود المضى فى الفن الشعبى ، وأنه من غير هذه الحقيقة لا يكون فنا الا بها والكشف عن وجودها ومثولها والاهتداء الى آثارها وكلما كانت الحقيقة الفنية تعبيرا بعيدا عن التأكيدات الواقعية المباشرة كلما بعد عنها الزيف والضالة ، وبرز فيها المعيار الجمالى .

بوصفها سمة جوهرية ذات دلالة محسوسة ،
وليست عرضية أو طارئة ، أو ضئيلة الشأن
بالنسبة للموضوع الفنى وهذا يدفع الفنان
الشعبى دائما الى ضرورة معرفة أبعاد البيئة التى
تقع فيها والأحداث الحيوية اليومية ، وأنواع
الأشخاص الذين يتحركون على مسرحها ، وكل
ذلك بجهد الفنان الشعبى الخاص الذى يبلور
من خلال ذلك التجربة الجمالية الخلاقة التى تصبح
هى الحقيقة الفنية الانسانية وهذا بدوره يجعل
للفن الشعبى مهمة معرفية تلخيصية ذوقية
موازية لما هو قائم بالنسبة للعلم والفلسفة
والموسيقى والأدب والشعر .

وعلى هذا نجد أن الفنان الشعبى التشكيلى
بوسعه أن يقدم إلينا من خلال ممارسته لعمله
تفسيرا للتجربة البشرية الممتدة الجذور يفترض
أنه صحيح ، وبذلك يستكمل أطراف العلم
الشعبى والمعرفة التى تتسم بالصدق والصفاء
والنقاء ، وهذا يتجلى واضحا فيما يسفر عنه
كشفه للحقائق التى قد يعجز العلم التقليدى
أن يبلغه وأن يصل إليه على هذا النحو ، وإذا
ثمّة اختلاف ملحوظ وفروق ملموسة بين الحقيقة
الفنية والحقيقة العلمية ، وأيضا فإن الحقيقة الفنية
التي يتبناها الفنان الشعبى التشكيلى ويعبر عنها
بلغته الشعبية المتحررة من قيود الصنعة ، تختلف
من بعض الوجوه والنواحي الهامة عن العلم
الاصطلاحي المألوف ، كالاختلاف بين الكلام بلغة
الفن التشكيلى والعلم البحث .

العمل الفنى مشحون بالانفعال ، بينما
الدراسات العلمية ليست كذلك - العمل الفنى
يكشف عن فردية الفنان قائما بذاته على حين أن
النظرية العلمية تعتمد ألا تكون شخصية ولكنها
نخضع للاستدلال والاستنتاج .

الفن يعتمد أساسا وقبل أى شئ على جوهر
التطورات باعتبارها الوسيلة للتعبير عن الحقيقة ،
وبالتالى فإن الفنان الشعبى التشكيلى حينما يقدم

أن الفنان الشعبى التشكيلى وهو يبحث عن
الحقائق من خلال تجربته الفنية إنما يبذل فى
هذا السبيل جهدا ضخما ، ويحاول أن يشكل
موضوعاته مستخدما فى ذلك عددا غير قليل من
الرموز والصفات المعنوية التى توضح عن طريقها
بالتنسيق ما يكونه فى خياله من حقائق وصور
تشتق من الواقع ، ولكنها بعيدة عن محاكاته ،
وتكتسب فى ثناياها لغة تعبيرية يترجم بها
مشاعره الذاتية ، وفيما يريد أن يثيرها أمام
المتلقين من فكر ووعى وهو يتجشم قدرا غير قليل
من الصراعات النفسية حول هذه الحقيقة التى
هى ضالته وأمله . وهو فى إبان هذه التجربة
لا يستسلم للمظاهر المادية الواقعية ، وإنما
يخضع لناموسه الخاص حتى لا يهدم نفسه
بنفسه عن طريق تفريغ ذهنه من كل المؤثرات
والقوى التى يحرص على الحد من غلوها لمواجهة
كافة الضغوط التى قد تواجهه .

ولعل من الضرورى أن نحافظ على منجزات
الفنان الشعبى التشكيلى الذى يحافظ بدوره على
هيكل الحقيقة الفنية مخافة التردى فى الحضيض
عن طريق الالتصاق بالأهمية التقليدية التى هى
أقل شأنا وأهون قدرا من أهمية الحقيقة الفنية .
الأولى وهى وليدة المطابقة البحثية والنظرة المحدودة
التي لا ترقى بحال من الأحوال الى ما يصل إليها
الفنان الشعبى بروح التأمل والاجتهاد والسعى
الدائب الى اضافة التنمية واثبات الذات فى ضوء
الحالة النفسية الشعورية التى يتقمصها الفنان
الشعبى والتعبير الذى يتوخى فيه الدقة والاحكام ،
لأنه بهذه المنزلة يخلق تجربة جديدة انفعالية
منظمة على طريقته الفريدة المميزة .

ومن ثم يبدو التباين بين المعنى الذى يكسو
الحقيقة الفنية فى عمقه وأصالته وتوعيته وبين
المعنى الآخر الذى يبدو فى النظرة الواقعية الملتزمة
التي لا تعدو هذا الواقع المنظور ولا تند عنه .

وفى تعقبنا للحقيقة الفنية نجد أن لها دورا
أساسيا فى تطلع الفنان الشعبى الى كشفها

اسقاطها أو انكارها ، وهي النموذج الأمثل للفن الشعبي التشكيلي الهام .

ان الحقيقة الفنية لا تتمثل فى جميع الأعمال الفنية قاطبة ويغلب فيها التفكير العملى مع التفكير النظرى ويتمخض عن ذلك حصاد كبير متنوع يجسده الفنان الشعبى بسماته المتميزة وطابعه الخاص ورؤيته الفطرية الذاتية من خلال خبراته المطردة النماء واستخدامه لوحدهات وعناصره التى يختارها ويتفرد بها ويستقل باتجاهه الخاص وهذه الحقيقة الفنية التى ننوه بها ليست عنصرا

واحدا ولكنها جملة عناصر متعددة يتمثل فيها روح الرقة والرفاهة والطرافة وقوة الخيال مع ما يحمله هذا الفن من شحنات انفعالية ووضوح الدلالة التعبيرية عن الحقائق النوعية التى توحى بها وتتمشى أيضا والموضوع الذى يعالجه عن طريق قيم تشكيلية مجسدة فيه ، وهى ليست المعيار الأوحد للقيمة . وهى ليست فى وضع المنافسة للحقيقة العلمية . انهما معا أقرب الى التعاون منهما الى التنافر ، ولا يجوز أن تغلب احدهما من حيث المنزلة على الأخرى ، والا فهذا التحديد يعتبر من قبيل الاسراف والادعاء فى الحكم والتقويم .

الحقيقة الفنية قائمة وموجودة بالفعل ، ليس فى جميع الأعمال الفنية الشعبية والتشكيلية بل أنها تكمن فى بعض الأعمال الفنية دون غيرها ، وعندما توجد فإنها تسهم فى القيم التشكيلية الشعبية الجمالية بشكل أعم وأفضل .

ان كل حقيقة تتميز بلونها الخاص واتجاهها المتميز ، وبطريقتها الجديدة التى تؤدى بها الى توافر الصحة النفسية العميقة المفرطة ، وبالإيماءات الجاذبة والإيقاعات المترابطة .

يحمل الفنان الشعبى التشكيلي على عاتقه رنين الصدى فى غير مبالغة للكشف من خلال عمله فى التعبير عن الحقيقة الفنية الخالصة طبقا لعالمه وفق واقعه النفسى والدوقى .

ومن البدهى أن الحقيقة الفنية مهما تكن مجردة أو غامضة فهى تستحوذ على استحساننا ، فضلا عما تقيمه أمامنا من علاقة روحية بين الفن من

الينا الكائنات البشرية والنماذج الحية ، انما يقدمها على نحو من شأنه أن يؤكد تلك السمات البشرية العامة ، فانه يعرضها بعيدا عما هى عليه فى الواقع المرئى وانما يتحرى فيه فلسفة الفكر الجماعى والسمات البشرية من خلال منظوره وانتمائه بتفسيره الشخصى المعبر عن الجماعة - وعن المشاعر المشتركة التى لها جذورها القديمة وهو هنا يهتم بالدلالة الموضوعية مبتعدا فى ذلك عن الواقع الوصفى ، الى ندائه الشخصى وبقدر تصويره عن عناصر وضوعاته وتناولها لها وفق مسجته وطبعه .

ان الفن الشعبى التشكيلي يعبر أكثر ما يعبر عن قضايا حيوية واحتياجات هى مرادات المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة وبسيطة يكشف فيها عن هدف يتجه الى تحقيقه ومعنى بارز يريد صياغته ولفت الأنظار اليه من خلال خصائصه ورموزه ونسقه المتفرد والمتميز بمعالجة أمينة لا افتعال فيها فهى تركز على روح الفنان ومنهجه ومبادئه ومثله ، وقوابله الفنية المستقلة ومعطياته النوعية وأسلوبه الذى يهدف من ورائه الى تماسك العمل وتكامله .

وعلى هذا تكون الحقيقة الفنية - وهى هدف الفنان الأساسى - هى الجوهر والنوع الأصيل للحقيقة العليا التى تنحصر على ما عداها ، وحيث أن كل فنان يتخذ لنفسه اطارا معيناً وطريقة خاصة للنظر الى هذا الكون باستبصاراته البعيدة المدى ، حيث تقع عليه مهمة الإبداع بمنطقه التشكيلي الشعبى ، وأسلوبه المتميز الذى يكون له تأثيره البالغ وجذبه الاستهوائى الذى يركز فيه على تجسيد الحقيقة التى كثيرا ما تتسم ببعض التهاويل والمبالغات الطريفة التى تشد الانتباه وتوقظ الحواس بسحرها ولطافتها بعيدا عن التظاهر والتصنع والحداد ومن هنا كانت الفنون الشعبية التشكيلية بعناصرها وجزئياتها ذات قوة وممتعة وتفرد للمتلقي وللمتذوق المتعة النفسية والانشراح الذاتى .

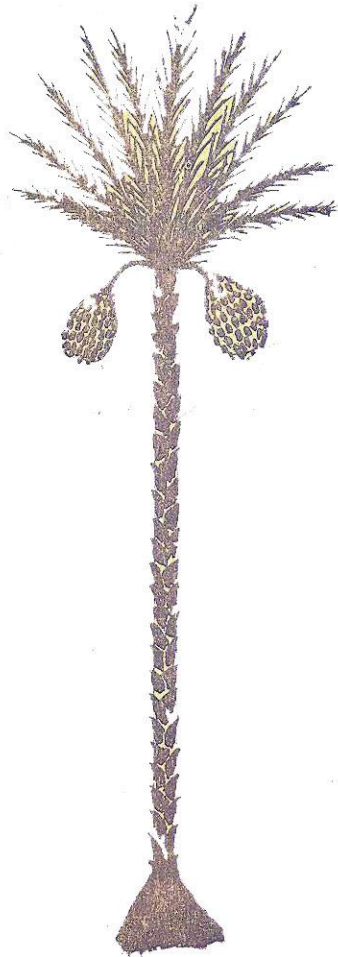
وفى ضوء هذه الانطباعات ينبغى للحقائق الفنية بكل أبعادها أن تقيد على أنحاء متعددة وأن تظل دائما ماثرا لبعض القضايا التى لا يجوز

جاء الاهتمامات المعرفية والتطلعات الى المقومات
الجمالية .

وأخيرا ففي مجال الحقيقة الفنية فى محيط
الفنون الشعبية التشكيلية ، ينبغى ألا نقبل الا
ما هو صحيح ومتسق ، ونرفض كل ما هو باطل
أو زائف .

وفى ضوء هذا الرأى فليس لنا أن نتجاهل
الاعتقاد العلمى والفلسفى والفنى وأن نلغى بينها
ما يسمى الحد الفاصل فى الحكم بين كل اعتقاد
منها .

جهة وبين الحياة من جهة أخرى ، الا أن قطب
الحقيقة الفنية هدف محقق أمام الفنان الذى
يركز على طبيعة الفن الشعبى وقيمته ، وأنه لن
يكون فى أى وقت من الأوقات محاكاة للواقع ،
وفى نهاية هذا المطاف يكون من الضرورى أن
نخفف من حدة المعايير الفنية والعلمية التى تشيع
فى الأوساط المختلفة حول الحقيقة الفنية التى
يدور حولها هذا الحديث ، مع تمييز الآراء
والمعتقدات القائمة التى قد يثور حولها الجدل من

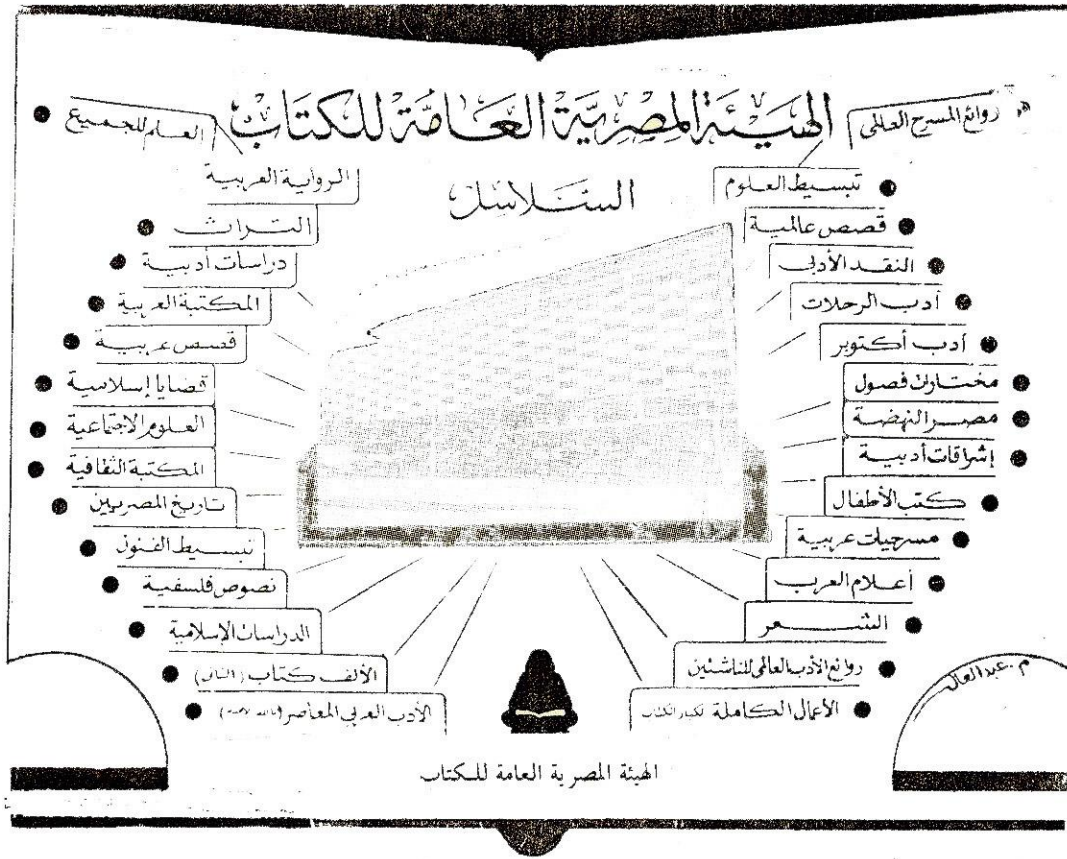


الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلکس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فإلى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة دجانا أمام الجماهير للاطلاع والتمتع فهي تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتي القاهرة وابداع

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة

رئيس مجلس الإدارة

أ . د . سمير سرحان



د. سلى عبد العزيز

ضرب المصريون بسهم وافر في مجال فن المرسّمات ، وبلغوا فيه حدا من التخصص على درجة عالية من الابداع والتخيل ، ومن روعة التصور وجمال اللون ومن قدرة على توظيف الخط بشكل تشكيلي .

وفن المرسّمات في الثقافة الجمالية المصرية ، هو الحركة الابداعية الأولى في طريق خطوات تكوين مفاهيم عامة عن « الفن » وملامحه المصرية . وهو الوسيلة التي لجأ اليها الفنان كترجمة مرئية للصوتيات وكلفة تخاطب بينه وبين الطبيعة . وهو الفن الذي جسد أحلام الشعبين وتطلعاتهم الغيبية .

وفن المرسّمات هو الفن الذي تطور مع تطور الانسان وثقافته وتشكل مع المتغيرات المستمرة ، وأصبح مع التطور قابلا لتشكيل العناصر المستوحاة من الطبيعة ونقلها من التجريد الى التشخيص ، ومن الرمز الى الواقعية ، ثم من اتجاه الزخرفة والتماثل الى التنوع والايقاع ، ومن الرسم بالخطوط الى الحوار بالأشخاص والمعاني وفنان المرسّمات تنفذ أعماله على أنواع من الخامات ، وبأساليب جمالية متنوعة . منها ما هو بسيط في أدائه ، ومنها ما هو أعمال رائعة وخالدة شديدة التعقيد في تراكيبها الفنية وذلك في مجالين أكثر تقدما وموضوعية هما فن الأيقونات وفن المخطوطات . وقبلها ابتدع الفنان المصري لوحاته الشهيرة والمعروفة بفن البورتية من مدرستي الاسكندرية والفيوم .

الشعبية والقيم الترويحية المتوارثة في كل بيئة .
 ان فنا تختلف وظائفه وخصائصه بهذه الصورة
 وتنوع معه أهدافه ووسائله الإبداعية ، قد يظن
 البعض أنه ليس بفن رفيع ، بل هو من الفنون
 الحرفية والتي تحتاج الى مهارة يدوية وخبرة
 تقليدية . وخصوصا وأنه في الغالب يأتي
 لصيغا بالانتاج الحرفي الشعبي ليكمل له
 الجانب الجمالي للشكل . أن هذا الاتجاه النقدي
 في ذاته ليس أكثر من برهان على أهمية هذه
 النوعية من الفنون فهو لا يثبت المعنى فيه ، بل
 يبعث على الانتباه الى الحقيقة الخاصة بأهمية فن
 المرسومات في الحركة التشكيلية . وتبقى أيضا
 حقيقة أخرى هي أن فن المرسومات من الفنون
 التي تتأكد في هويتها البيئية بكل وضوح .

وبعد فقد بدأنا موضوعنا عن هذا الفن
 وفن ذهننا اتجاهان واقعيان :

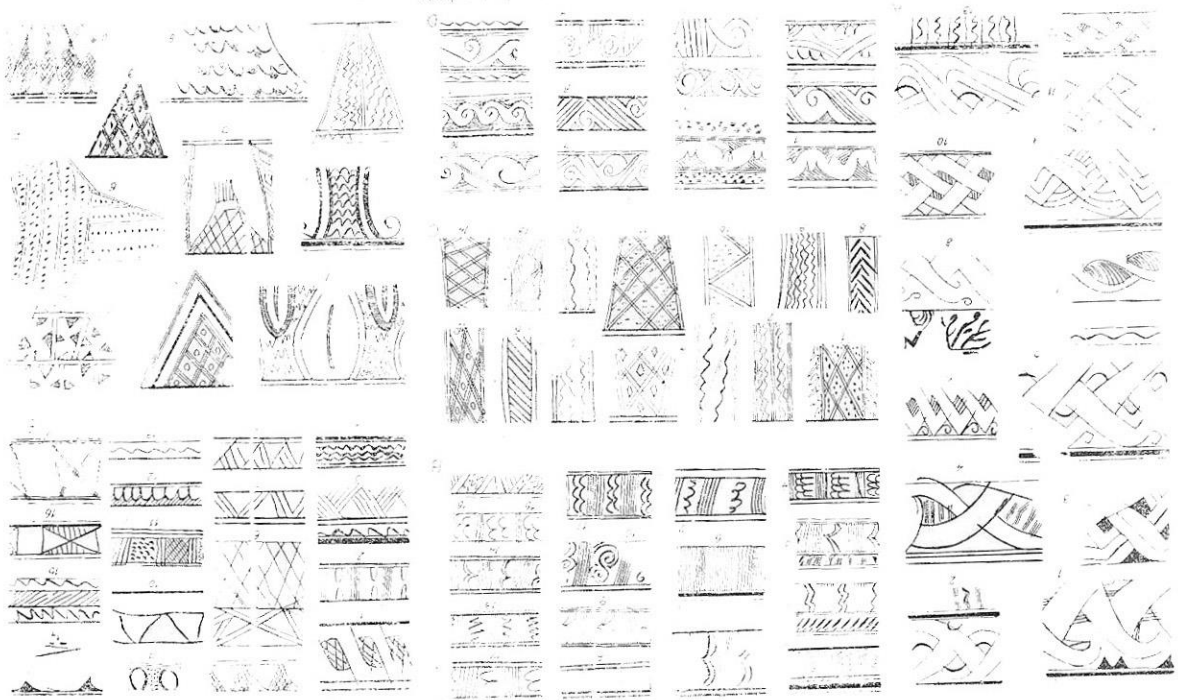
الأول : عن خصائص العناصر التشكيلية
 ومحاورها وتطورها ، وخصائص المأثور الشعبي
 وانعكاسه في تحديد الشكل النهائي لتلك
 العناصر ، ودور المد الثقافي التشكيل وتأثيره

وهنا نجد أن الخاصية الأولى التي يتميز بها
 فن المرسومات ، هو خاصية ترجمة التجربة
 الانسانية في الحياة ، والتعبير عنها بوحداث
 تشكيلية مفهومة في المجتمع .

وعلى ذلك يكتشف المرء أنه أمام الماضي بعينه
 بمجموعة الألواح التي تزخر بروائع الإبداع
 المعبر عن الموضوعات الواقعية التي يتناولها
 والتي تعتبر مصدرا وقاعدة للعمل الفني .

وعندما يشاهد رسومات الوشم والزخارف
 الجصية والنقوش الخزفية والمعلقات من السجاد
 والنسجيات المختلفة والباتيك الى جانب اللوحات
 الفنية في المخطوطات العلمية والأدبية ، يكتشف
 المرء أنه أمام دائرة كاملة للفكر والفنون والظواهر
 الثقافية .

وللحق فمادام هذا الفن قد شهد ترجمة لكل
 ماهو ممارس في ثقافة المجتمع منذ أمد طويل .
 فان جذوره تمتد امتدادا عميقا في أغوار تاريخ
 الفن والانسانية الى جانب امتدادها الطبيعي في
 عمق الإبداع الشعبي . علاوة على دوره الواضح
 في التعبير عن المعتقدات الدينية والخيالات



شكل رقم ١



شكل رقم ٣

وعند الاشارة الى طبيعة البناء الفنى ، فاننا نعنى خصوصية الاسلوب البنائى لهذا الفن • وهذه الخصوصية تجعل من تلك النوعية من الفنون قريبة من التعبير الشعبى • الى جانب أن هناك عددا آخر من الاعتبارات تؤكد على ذلك ، أهمها :

١ - أن فن المرسومات من الفنون التى تزدهر فى العصور الدينية المختلفة وفى البيئات التى يغلب على ثقافتها الاتجاهات الروحية •

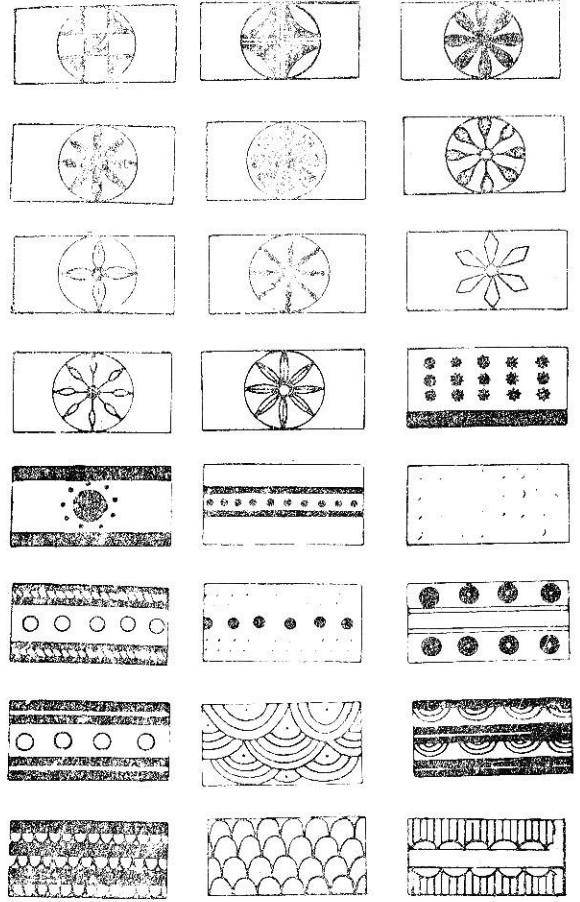
٢ - أغلب التعبيرات الموجودة فى المرسومات تأتي تعبيرا عن الممارسات الشعبية والسلوكيات الحياتية فى أداء فنى خاص •

٣ - العنصر الجمالى فى فن المرسومات تعود أهميته الى الدور الذى يحققه فى العمل الفنى ، من حيث ابراز محاولة التوفيق بين الروحي والمادى وبين الرؤية الاجتماعية وفهم الشعبى لهما •

٤ - هندسة العناصر التشكيلية وتنظيمها الى جانب عضويتها فى مجال الحرف المختلفة • ويجريدها وتكرارها وارتباطها بالدور الوظيفي،

٥ - التأكيد على دور الرمز وتشخيصه فى العمل الفنى ، وتداخله فى نسيجه الموضوعي ليعكس الاحساس الجمعى لهذا الرمز •

والواقع أن الخطوات العملية مع نمو الخبرة المستمرة للمفنان هى من الأمور الجوهرية فى تقرير الرمز وتحقيق الوحدة بين الحس الشعبى وفهمه لعنى الرمز ، فجميع عناصر البناء الفنى



شكل رقم ٢

على الوحدات التقليدية ، باعتبار أن الفهم التشكيلي لها يؤدى الى الفهم الجمالى لها أيضا وبشكل مباشر وحده •

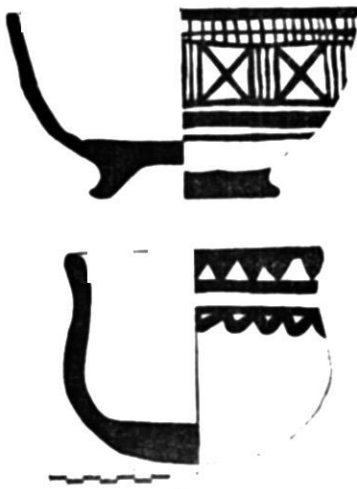
الثانى : عن اخضاع الفهم الجمالى للتفكير الاجتماعى ، مستهدفة من هذه الخطوة متابعة تطور بعض جوانب فن المرسومات ، كوسيلة أخرى لفهم تطور الموضوعات المحورية واتحادها بالشكل الجمالى لكل مرحلة مختلفة زمانيا •

أن تفسير ذلك الاختيار الواقعى ، يكمن الى حد ما فى حقيقة تعود الى اكتشاف الانسان المعاصر للقيم الجمالية والتعبير الرمزي الذى يحيط بالأعمال الفنية المرسومة على الخامات المختلفة من عناصر التشكيل وتكامل التصور الموضوعي للمنظور الشعبى من واقع الحياة الروحية والمادية ، وانعكاس ذلك على طبيعة البناء الفنى لفن المرسومات •

في الثقافات البدائية (انظر شكل ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤)
لنكتشف أن مبدعها لم يفكروا يوما في تحديد
نطاق البناء الفني بعيدا عن عيون التقليد
الثقافية ، وبعيدا عن الرموز البيئية والعناصر
الطبيعية . ولم يخطر على بال فناني هذه الثقافات
بـوما ما أن للمخط حدودا وقيودا تحول دون
استداده الى منابع العديدة في البيئة . ذلك لأن
الروح الطبيعية والاحساس بها سادت عصور
ثقافية انعكست على الاسلوب والموضوع . ولم
يختلف موقف الفنان في كل مرحلة منها
الا باختلاف الجوهر الجديد لكل عقيدة .

فقد كان الفنان وفنسه أولا وقبل كل شيء
دواكبا لقواعد ومظاهر الأصول الأولى التقليدية
لفن كل بيئة . ولو أننا فهمنا أهمية « الخط »
في فن المرسومات بهذا المعنى ، لكان الاحساس
به يتطلب ذوقا باطنيا يستطيع المرء عن طريقه
أن ينفذ الى وحدة الموضوعات من خلال ما يتضمنه
من رهوز وتجريد . فليس بدعا أن يجيء هذا
النمط معبرا عن طابع التجربة الفنية بما فيها من
تجريد وتشخيص ، وتمائل وتنوع وتعارض
وتقابل وتنافر .

حقا أن استخدام المبدع للخط للتعبير عن
المراثيات الطبيعية والصور الخيالية « لنبتل »
وغيرها ، إنما هو اتجاه أسلوب للبحث عن المعنى
وراء كل ظاهرة والبحث عن الرؤية التي تزيج
النقاب عن تواجدها في الخيال . وحسبنا أن



شكل رقم ٤

قد وظفت لتكون شكلا أو موضوعا يحقق الاتصال
بين العمل الفني والأفراد . وهذه العملية حققت
معها مفاهيم رئيسية جمالية ظلت لسنوات
طويلة فكرا تقليديا وعرفا فنيا .

ان دورة الفن التاريخية تؤكد على استمرار
التأثير الفني من مرحلة الى مرحلة أخرى ، ومن
موضع ثقافة فنية أولية الى موضع ثقافة حضارية
شاملة ، وهذا التأكيد يعود بالأهمية على
الدراسة ، عندما نتعرض لبعض الاعتبارات التي
دفعنا بي الى اختيار المنهج التاريخي لتحليل
الظاهرة الجمالية لفن المرسومات وتطوره .

وفي ظني ، بداية انه ينبغي توضيح بعض
تلك الاعتبارات في الآتي :

أولا : ان فن المرسومات يأتي معبرا عن مرحلة
ثقافية معاصرة له ويتشكل بمفاهيمها ، وهو في
تطوره يعود دائما الى المراحل السابقة عليه ،
ثم يوظف وحداته التقليدية في العناصر الثقافية
الجديدة . وهذا الأمر ان شئنا تسميته تأثر من
حيث قدرته على المعاشية وعلى تأكيد الشخصية
الجمالية وعناصرها الرئيسية في كل بيئة .

ثانيا : العنصر المحوري داخل كل بناء فني
لكل عمل ، والذي يلفت نظر المبدعين من حيث
أنه الملمح الخاص الذي يبدو عند النظر اليه
كجزء من حلقات سلسلة التواصل البنائي
الجمالي والاتصال المكاني .

ثالثا : لا يمكن افتراض أن ظهور خواص
جديدة لفن المرسومات في تطوره المستمر مستقل
وقائم بذاته بمجرد ظهور خواص جمالية جديدة ،
إنما هو نوع من التراكم الابداعي والذكاء
الحسي .

واذا كان تاريخ الفن حافلا بالشواهد الحية
والأدلة الواضحة على صحة هذه النظرة . فما ذلك
إلا لأن « الخط » وحرسته يعبران عن مراحل
زمنية ومكانية في تاريخ فن أي بلد .

ولو شئنا أن نستعرض تاريخ العلاقات
الجمالية للخط والتعبير عن الشخصية البيئية
للمرسومات من أقدم العصور . لكان علينا أن
نرتد - مثلا الى تلك الارهاصات الفنية المعبرة
عن الأساطير والخوارق وترجمة الظواهر الطبيعية



شكل رقم ٥

الدوافع خطوات عمل وانتاج نجد أن الاحساس يلعب دوره في توحيد هذه الدوافع في خطوط ثلاثة متناسقة ومتساوية القيمة والتأثر تنعكس بعد ذلك في صلب البناء الفني وفي نسق تركيبى .



شكل رقم ٦

نرجع الى أقدم الثقافات فى مصر أو الهند أو فى كريت . لكى نتحقق من أن المبدع قد وجد فى الطبيعة مجالا للحوار والتفاهم والى فهم بعض الظواهر غير المعروف دوافعها حينذاك . وفن المرسومات لم ينشأ الا انعكاسا لتلك الحاجة النفسية التى دفعت الفنان منذ البداية الى استخدام عنصر التجميل مقابل قوة الخوف من الوجود باعتبار أن ذلك الوجود وعناصره مجموعة من الرموز .

اننا نستعمل فى حياتنا الفنية كلمة الطبيعة ، دون أن نهتم بتحديد مدلول لها . فنقول مثلا عن بعض انتاجنا الفنى أنه من الطبيعة ومستوحى منها ، ونشير بذلك الى المدرسة الطبيعية فى الفن . أو أن نقرر أننا نبتعد عن الطبيعة عند التعبير عنها لنقدمها بشكل آخر . ولكن على الرغم من هذا التفاوت فى الاتجاهات ، فانه من المؤكد أن هذه الكلمة تعنى الكثير عند الفنانين ، فهى تشير فى العادة الى الأشياء المادية التى تعبر عن المكان وعن الزمان ، وعن الأفعال ، وبالمثل للظهور الاجتماعى فهى تقابل مفهومنا عن البيئة باعتبار أن الطبيعة تغلف الأشياء (١) .

أن أية ظواهر ثابتة ومتغيرة نلمسها وندرکها ونحللها وذلك بالمنظور الجمالى ، فالطبيعة تعود أهميتها عند الفنان فى أنها تمثل التراكيب انظرية الغنية بموادها . (شكل ٥) (شكل ٦) وأخيرا نجد الفنان يعبر عن الأشياء فى الطبيعة وظواهرها عندما تفرض احساسا مشتركا فى سمور جمالية منظمة ، وفى حدود تخيله لها . ووظيفة الفنان عند الطبيعة هى تصنيف الأشياء الموجودة فيها والتعرف على ما بينها من عناصر مشتركة **والكشف عن الغموض الجمالى** . وبالطبع يتم ذلك استنادا الى خبرة موروثه وخبرة مدربة وممارسات فعالة لفنه المحاط بالوجدان الشخصى والتأثر بالرؤية الذاتية الخاصة ، حتى يقدم بكل ذلك الى الآخرين عملا موضوعيا (شكل ٧) .

نخلص من هذا الى أن هناك ثلاثة دوافع أساسية وراء أى عمل فنى وهى « التصنيف والتصوير ثم التنظيم » وهذه الدوافع تقابل (الخيار والتفاعل والفعل) ولكى تصبح هذه

(١) الأشياء هى الموجودات والمرئيات فى الطبيعة الثابتة والمتحركة ، أى البيئة بكل ظواهرها المادية .

الجمالية منها في الأنواع الأخرى للتجربة .
وهذا راجع الى طبيعة الادراك الجمالى . ذلك
لأن (الادراك الجمالى يتوقف عند موضوع ، حتى
يمكن أن تظهر قوته التعبيرية وتصبح ملموسة .
وهذا يصبح بوجه خاص ، بالطبع حين يكون
الموضوع عملا فنيا ، ذلك لأن المادة ، والشكل ،
والموضوع تختار عندئذ بطريقة متعمدة من
من أجل استغلال امكاناتها التعبيرية .

أن فنان المرسومات قد أدرك بشكل ما الظواهر
الطبيعية وعبر عنها بأدواته ووسائله الفنية
التي رأها تحقق ادراكه لها ، ولذلك جاءت أعماله
فى أغلبها تصورا عن الأشياء المحيطة به وعن
معتقداته فيها . وليس إيمانه بالسحر وأعماله
سوى صورة روحية لها عاداتها ومعتقداتها ولها
ممارساتها الأدائية والطقوسية كما أن الخطوط
والجسمات ليست الا صورة مشخصة عنها
بأشكال تشكيلية فى الفن مختلفة الايقاع
(بشكل ٨) .



شكل رقم ٨

التي كتبها ولم تطبع حتى الآن . وقد استعمرنا منها هذا الجزء .



شكل رقم ٧

معنى هذا أن الرؤية الجمالية للأشياء فى
الطبيعة تفرض على الفنان القيام بوضع منهج
تجريبي واع فى سبيل أعمال تنتمى فى النهاية
الى شخصه وأسلوبه ، وهذا الاتجاه من الفنان
انما يسمى الى تقديم عمل تحليلى عن الأشياء
بمعنى تختلف عن عيون الآخرين ، بارتكاز فى
رموز لغة التشكيل وأدواته تعكس قدرا هائلا
من الأحاسيس ، فضلا عن كشفه للآخرين عن
وجود انسجام غير مرئى فى أشياء الطبيعة وبين
لغة التشكيل الجمالية . وهذه هى حقيقة
الاستلهام فى فكرة الفن .

واذن ، فلنتساءل مرة أخرى - كيف نحدد
مشكلة التعبير الجمالى عن الأشياء فى الطبيعة ؟
ومن الضروري أن نختبر معنى التعبير الجمالى
اختبارا محددا ، ويقول جورج سننتيانا (١) :
أن العين الجمالية حينما تدرس هذه الأشكال
تنزع الى تحديد النمط بدرجة أكبر مما تقتضيه
ضرورات الحياة الخارجية . ويقرر أيضا أن
العقل الذى يدرك الطبيعة هو ذاته العقل الذى
يفهمها ويستمتع بها . أما جيروم ستولينتز (٢)
فيقول : أن الإجابة هنا ، ترتد الى معنى لفظ
« جمالى » أى موقف الانتباه المتعاطف المنزه عن
الغموض . فمن الممكن أن يكون ادراك البيت
أو الثلج جماليا . اذا ما اتخذنا هذا الموقف
وحافظنا عليه . فنحن نستطيع أن نتأمل
الموضوعات الطبيعية كالثلج أو الأشجار ، بل
تأملها بالفعل ، مركزين انتباهنا على صفاتها
التعبيرية . وينتقل جيروم الى نقطة أخرى
مهمة حول التعبير والقدرة على صياغة مفردات
التعبير بقوله : ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية
للأشياء ، أى ما توحى به ، الخيال والانفعال
والفكر ، هى بلا شك أوضح ظهورا فى التجربة

● الطبيعة مقابل البيئة :

الواقع أن العلاقة الوثيقة بين التعبير الجمالى وتصوير الأشياء فى الطبيعة • هى علاقة تبادلية بمعنى أن التعبير الجمالى وليد التصور الوجدانى الواعى لتلك الأشياء فى الطبيعة من جهة ، وأن كانت هى بدورها تعود فتولد التعبير الجمالى من جهة أخرى • وعلى هذا الأساس ذهب علماء الجمال الاجتماعى الى أنه لا مجال للفصل بين ارشاد الجماليات واثارها بالأشياء فى الطبيعة (شكل ٦) وتفسيرها بأدق معنى • أن الفن ما هو الا نشاط انتاجى اجتماعى ، لأنه بمجرد أن يحاول المرء الكشف عن السمات المميزة لأحد الأعمال فى مرحلة ما ، فقد يشعر معها أن البيئة عرفت ذاتها وكشفت عن هويتها • ولعل هذا المعنى هو ما قصده « جون ديوى » (١) فى كتابه الفن خبرة حين قال : « ذلك لأن النزعة الطبيعية انما تنبى أن كل ما يمكن التعبير عنه هو مظهر من مظاهر ارتباط الانسان بالبيئة ، وفى شأن هذا الموضوع أن يصل الى أكمل درجة من اتحاده بالصورة ، حينما تكون الايقاعات الأصلية التى تتميز تفاعل الانسان مع البيئة قد أصبحت دعامة يركن اليها ومرجعا يوثق به • بحيث يتحقق الاستسلام لها والاحتماء بها • وكثيرا ما يزعم البعض أن النزعة الطبيعية انما تعنى احتقار شتى القيم التى لا يمكن ارجاعها الى عناصر مادية أو مظاهر حيوانية •



شكل رقم ٩

ويذهب د • احمد على اسماعيل ضيف الى أبعد من ذلك عندما يقرر أن البيئة تتمثل فى الفن لتؤكد على الشخصية المحلية فى إنتاج الفن • وعلى ذلك يجب أن تكون آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعى وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه • ويضرب د • ضيف مثالا على ذلك بكتاب « عيسى بن هشام » الذى كتبه محمد المويلحى • وذلك لأن فيه رسما للحياة والأسر فى مصر على اختلافها فى زمن من الأزمان • وهو من هذه الناحية أفضل الكتب التى يصبح الاعتماد عليها فى معرفة الحياة المصرية وفى معرفة الأفكار والأخلاق والعادات المنتشرة عندنا ، والفضائل والردائل السائدة ديننا • ومن ثم يعرف منه القارئ فى أى مكان وفى أى زمان كتب • ونضيف أن د • ضيف يستظوره الشامل يؤكد على أهمية الدور الوظيفى للفن المتمثل فى أهمية البعد القولكلورى ، أى أن يكون الفن الأصلى من البيئة الأصيلة (شكل ١٠) •

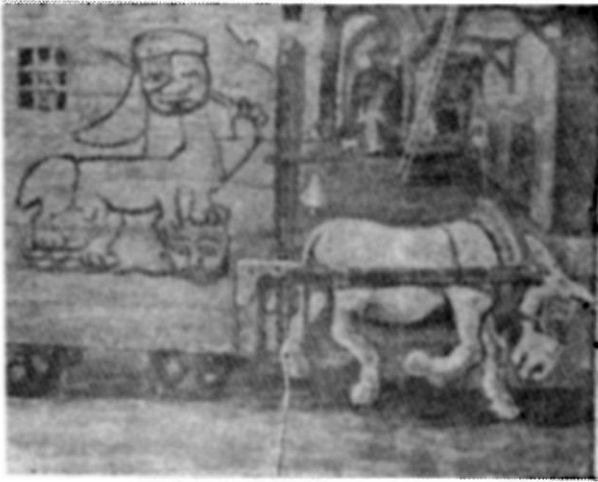
يبقى فن المرسومات الدافع الخيالى لعناصر الأشياء ودور الفنان فى بلورة هذا الدافع على أعماله الفنية • ونتساءل هل نشأ هذا الدافع نتيجة للاحتكاك البيئى مع الموجودات فيها ومع طواهرها الخارقة ، أم هو واقع وجد فى ذهن كل فنان نتيجة لمعرفته بالأساطير والحكايات والطفوس العقائدية ومواعظها وما يفرزها من ممارسات مختلفة ، أم أن هناك دافعا آخر ناتج عن حب الانسان الى التشكيل والميل الى التراكيب والتواليف للمرئيات مختلفة الجنس واللون والطبيعة ، جعلته يصب تصوراتها فى بوتقة واحدة ، وهى بوتقة يتم فيها صهر عناصر الخيال الى مفردات مرئية لتأخذ طريقها نحو التنظيم العقلانى الواعى فى خطوط ومساحات ونسب ولون لتشكيل أعماق مجموعة المرسومات على النحو الكافى بحيث تبدو أمام الآخرين مجهولة المصدر • ذلك لأن الخيال وحده باعتباره نوع من الوهم لا يحقق عملا متكافلا له خصائص تشكيلية جمالية ، اذ لابد له من حقيقة واقعية تنقله من موقع « الوهم » الى « الوجود » •

والتساؤل الذى يفرض حضوره بعد ، عن دور البيئة فى بناء عناصر الخيال فى ذهن الفنان •

الظواهر الاجتماعية وعاداتها ، فانه يمكن أن يحقق انتاجا له رموزه الحية في قالب فنى يرى أنه جدير بالتعبير عن وجهة نظره الفكرية نحو هذه الظواهر . وهناك من يربطون أعمال الجزار بالأسطورة ، والحقيقة أن أعماله أقرب الى الحقيقة منها الى الخيال وأن واقعيته تنبع من وجودها متمثلة فى بعض السلوكيات الشعبية . أما مشكلة التعبير عند الفنان فهي مشكلة قديمة بعثت مع الفنون البدائية وهى البحث عن العمق فى المعانى التى يبحث عنها الفنان للمفردات أو العناصر الموظفة داخل عمله حتى تتحول من مجرد رموز الى عملية ميكانيكية لها ديناميتها عند المشاهد (شكل ١١) *



شكل رقم ١٠



شكل رقم ١١

ان التشكيل المعاصر انما يؤدي الى رموز توحى بالمعنى المفكرة المنقاة والتي عايشها الفنان ووضعها المدهورى . وهكذا يبقى للرمز طريقه الموصل بين المستهدف من العمل والخيال الذى تبلور مع التجريب . وتأكيذا على هذا « لوحة لرجل الأخضر » للفنان عبد الهادى الجزار ليست مجرد تسجيل لأحد شخصيات المولد أو علامة لمجتمع الأحياء الشعبية ، وانما هى أولا وقبل كل شئ دالة نوعية ونمط انساني ذو طبيعة معينة له وجود فى تلك المناسبات النرويحية والأحياء ذات الطابع التاريخي

يؤدى فى الحقيقة بنا الى أهمية ما اخترزته الفنان - بطبعه - من مجموعات مرئية ومحيطه به ، حيث يقوم عند الحاجة الى بعض مفرداتها والبحث عن جواهرها . التى تختلف فى تقدير قيمها عند كل فنان حسب حالته المزاجية والثقافية والتكنيكية - وذلك بتصنيفها واختيار العنصر الذى يتواءم مع الموقع الفنى والجمالى الذى أراده له الفنان أن يكون فيه . ويوضح د . زكريا ابراهيم ذلك من منطلق آخر : حقا أننا كثيرا ما نربط الفن بالحلم ، فنقرر مع بعض علماء الجمال أن كل مهمة الفن انما تنحصر فى خلق عالم خيالى تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفا بوجه من الوجوه لهذا العالم الذى نحيا فيه ، ولكننا نغفل عندئذ حقيقة هامة . ألا وهى أن « الخيال » وحده لا يكون جوهر الفن ، كما أن « العاطفة » وحدها لا تكفى لتفسير العمل الفنى ، فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وانما هو أيضا خلق وصناعة ، أو انتاج ومهارة ، ومعنى هذا بعبارة أخرى أنه لا يمكن أن يكون هناك « فن » ان لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها فى جسم معين هو ما نسميه بالآثر الفنى . ويؤكد د . زكريا هذا الاتجاه بمقولة أندريه مالرو : فالفن ليس أحلاما وانما هو استلاك لناصية الأحلام .

ان القاء نظرة على أعمال الفنان عبد الهادى الجزار مثلا تؤكد على أن الفنان حينما يعيش مع



شكل رقم ١٣

والاحتفالات الموسمية • ولوحة « فرح زليخا » ،
ولوحة « ايديه آذار » للفنان الجزائر يضع فيهما
بصمة جديدة للرؤية الموضوعية لتخييل
الشخصيتين المختلفتين تماما في نوعيتهما
وظيفتهما • وآية ذلك أننا نتذكر الوجه الذي
نعرفه لا بقسمائه وملامحه ، وإنما بتعبيره
ومعناه ، أعنى بتلك الدلالة النفسية التي
نخلعها عليه (د • زكريا ابراهيم) (١) • ولأن
للموروث الشعبي دلالاته فقد احتفظ به الفنان
كخلفية للبناء التشكيلي • وكان عبد الهادي
الجزائر وهو رسام مبدع مهندس أكثر حساسية
فى تنظيم المجسمات والأحجام والنسب والموتيفات
فى مساحة اللوحة • واللوحتان لفن البورتيرية
الذى عرفته الحركة التشكيلية فى مصر منذ
عصر اخناتون حتى استقل بمفرداته مع مدرسته
الفيوم والاسكندرية فى أواخر العصر الرومانى
فى مصر وامتداد تأثيره بعد ذلك للفن القبطى
وانتشار الأيقونة المرسمة • (شكل ١٢ ، ١٣)



شكل رقم ١٢

ولما كان الانتاج الفنى الأصيل - قائما على
التجريب الفنى ، وعلى جدية الابداع من تخيل
ومعايشة يتطلب دائما الارتداد الى الجذور
والمجتمع • فقد وضع هذا الأمر فى لوحة الجزائر
« السيد العالى » • وقيمتها ضمن عدد من القيم
التشكيلية يعود الى تكامل المنهج الجمالى لديه
واستقرار مرحلة التجريب التى عايشها مع
زميله الفنان حامد ندا وبلورة أسلوبه الفنى الذى
سمح له بالاستئصال للتصورى لرموز تعبيرية
أكبر للمعانى التى تردت مصاحبة لعملية بناء
السيد • فقد نجح فى اصفاء موضوع انسانى
على موضوع انشائى خرسائى له وظيفة حيوية •
ونجح أيضا فى معايشة البعد السياسى المتمثل
فى « التحدى » فى كيان اللوحة برموزها الرائعة •
واللوحة فى مجملها تبشر بعصر جديد من
الميكنة والزراعة والتكنولوجيا • ونقل الجزائر
تصوراته الخيالية حول هذا الموضوع الى حقيقة
ترمز الى دلالات عميقة ، ونقل العمل الفنى من
فردية التصور الى الاحساس الجمعى له •
ولم يكن هدم خط بارليف بوسيلة طبيعية
- ضغط الماء - الا تمثيلا للتحدى ونوعا من

الصنوبر الذي رسمه الجزار في لوحته
« السيد العالي » (شكل ١٤) .



شكل رقم ١٤

وفنان معاصر آخر يعشق المرسومات الشعبية
ويجلم بالتخيلات البدائية وخطوطها المعبرة
وديناميتها المتعاقبة وإيقاعاتها الراقصة وتجريدها
الذي يؤكد على المعاني ولا يحاكيها في تداخل
وتباين بين العناصر الانسانية وأدواتها ورموزها
ورؤيتها للعالم الفضائي وللطبيعة . هو الفنان
حامد ندا بما له من عالم خاص من التخيلات
والأوهام ، وله قضايا اجتماعية وموضوعية وله
اغته التشكيلية الخاصة . والمشكلة التي تظهر
في أسلوب حامد ندا تتمدد في العناصر الموروثة
التي تشكل أكثر الأعمال شمولية والبناء
المستقر على الرغم من حركة العناصر داخل
اللوحة . ويمكن أن تقترب من أعماله بضرورة
فهمنا لها وللتدخلات المستمرة بين الوحدات
والمجسمات والألوان وفهمنا أيضا لمعانيها الأصيلة
وعلاقتها العميقة . وهنا تكمن خطورة أعمال
« ندا » وتعود لها أهميتها . وأعني بوصفها لغة
تشكيل مرئية لعدد من المستهدفات موظفة كلها
في قالب أكاديمي شعبي بدائي . فليست لأعماله
من هدف ترمي إليه وحسب إنما أهداف عديدة
تتيح للمرء فرصة تكوين تصور خاص عنها غالبا
ما يختلف عن تصور آخر ، وهكذا . وعسى أن
يكون هذا ما عناء الفنان **ندا** في تعريفه لأسلوبه
الشمولي على أنه « مصري » النبع وثمره تاريخ
طويل لفن التصوير ، وهمزة وصل بين الماضي
العتيق والمعاصرة . يشير **ندا** إلى أنه يرسم رسما
ليضيئ بعدا جوهريا ، وإذا كان هناك تأكيد على
كون فهو بمثابة « المعنى » عوضا عن الخطوط
المادية للمنظور ، وهو بمثابة التشكيل النحتي
للمعنى الفنية الخاصة « فأنا أرسم لأنحت لغة
معاصرة لفن مصري قديم (١) . حقيقة أن إنتاجه
منذ الأربعينيات وتدرجه في تطور مستمر يعني
أن هذا الفنان اهتم بالبحث عن ماضي فن
المرسمات في مصر منذ أقدم العصور ، واهتم
بالتنقيب في معاني المرسومات الشعبية بها .



شكل رقم ١٥

وانعكس هذا البحث على كثير من أعماله منها « المرأة والسحرة » ، (شكل ١٥) « القطب اللبية » ، « أخناتون أو الرجل والمصباح » ، « العمل في الحقل » ، (شكل ١٦) « المرأة والساعة » ، « لوحة « فتاة السويس » (شكل ١٧) .

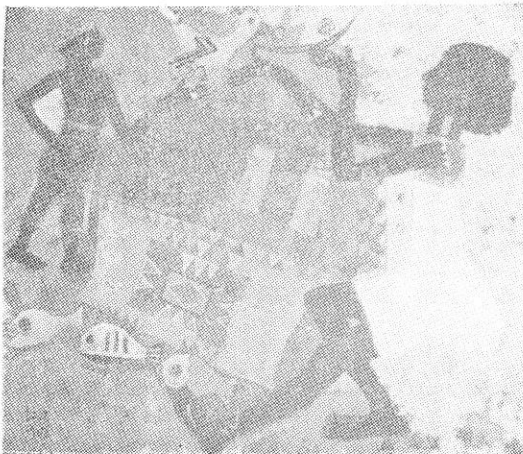


شكل رقم ١٦

والسؤال الآن : هل يكفي الخيال أن يخلق موضوعات لها ظواهرها الجمالية أم أن الخيال يضيف على العمل الفني نوعاً من العناصر الموضوعية ؟ يقول ايمانويل كنت (١) : الرسوم الخيالية لا تكفى لجعل الظواهر موضوعية ، فان فعلها مقصور على بعث مقولة معينة دون أن يبرر تطبيق هذه المقولة . بيد أنها تجعل من الممكن تأليف أحجام تركيبية أولية هي موضوعية . هذه الأحكام هي مبادئ الفهم الخالص يؤلفها ابتداء بتعين شروط الرسوم تطبيقاً موضوعياً . ومن اليسير الآن أن تستنبط مبادئ العلم الطبيعي استنباطاً أولياً . فان جدول المقولات يقودنا الى جدول المبادئ . فلمقولات الكمية مبدأ هو (جميع حدوس مقادير متصلة) ولقولات الكيفية مبدأ هو في كل ظاهرة . والشئ الواقعي (الذي هو موضوع الاحساس) حاصل بالضرورة على كمية شدة أو على درجة جذبه . اذ يجب أن يكون للأشياء درجة تأثير على حواسنا لكي تحدث فينا احساسات ، وتختلف الأشياء في هذه الدرجة فتختلف الاحساسات . ثم يوضح كنت

أحد مبادئ التخيل بقوله : كل ما يشق والشروط المادية للتجربة فهو موجود في الواقع أي أن ادراك الشئ أو ادراك علاقته بشئ مدرك ، سعا لمبادئ الاضافة ، يدل على وجوده الواقعي .

ويذهب كنت الى : كل ما يتفق مع الوجود الواقعي تبعاً للشروط العامة للتجربة فهو ضروري ، ويلزم من هذا أن ليس في الطبيعة صدف أو علة عمياء . وانما كل شئ فيها يتوقف على شروط ويقع بموجب فيما بينها أو بعلاقاتها بقوتنا المدركة . فهي مبادئ قوية (دينامية) أي مبادئ الحركة والتغير المستمر ، تقوم عليها القوانين الطبيعية (د . يوسف كرم الفلاسفة الحديثة - ١٩٦٦) .



شكل رقم ١٧

التراث الفنى لفن الرسومات فى مصر :

الى لوحات منفصلة رسمت ببساطة للغاية تقترب من فنون الشعبين وفيها احساس فطرى رائع * وجاءت مرحلة بلوغ النمو لتتأكد فى لوحات مرسمة قوية لها خصائصها المتكاملة فنيا وألوانها المتدرجة المتداخلة لتؤكد على البعد المنطوقى المادى والبعد الحس وكان للمحاكاة دور كبير فى العمل الفنى *

ولاشك أن هذه اللوحات كانت هى القاعدة الأساسية المتبينة لفن البورتريه فى العالم بعد ذلك ثم فى فن اللوحات الدينية المعروفة بفنون الأيقونات والتي انتشرت فى مصر وفى فنون أوروبا فى العصور الوسطى ، والتي أخذت معها فى تدرجها كل الخصائص التشكيلية المصرية والخصائص الاعتقادية لتكون أداة تواصل رائع لفن فى مصر وتلك المرحلة تميزت بأن لها صفة شعبية *

وينعطف الفن فى مصر بعد ذلك مع المرحلة الاسلامية ليتعد تماما عن جانب التعبير عن الشخصيات وعن الرؤية الكنسية والكهنوتية ، ولتحل معها الطبيعة بجمالياتها وتأخذ كل اهتمامات الفنان ، وتظهر حينذاك نوعية جديدة من الأداء الفنى مختلطة بالاحساس الجمالى والشعور بالبهجة والبعد عن الفردية فى اللوحة . وتظل الاعمال صورة شاملة للحكايات والأساطير . ويعود أسلوب التجريد مرة ثانية ولكن برؤية اسلامية تمثل المساحة الشاسعة للحضارة الاسلامية وتخرج من محليتها الى عالمية الاسلام .

وكان للخط الأبجدي والهندس دورهما الفكرى

كأداة ترابط قومي * وفى اعتقادنا أن استغلال الفنان فى العصر الاسلامى التشكيل بالخط ، لم يكن الا للغة القومية الاسلامية نظرا لتعدد اللغات واللهجات من المحيط الى الخليج ، فكان على الفن أن يفرض أداة مستحدثة لتكون عنصر تفاهم بين مواطنى هذه المساحة الهائلة جغرافيا . ولم يمنع ذلك من وجود عدد آخر من الرموز يؤكد على هذه اللغة وهذا الاتجاه * وكان للفن الشعبى نصيبه الأكبر فى تحديد هذا الفكر التشكيلى * ولم يكن الفنان هنا ليمرر الحقيقة جلية فى الموضوعات المطروقة على فطريتها فى كثير من الأعمال الفنية ، فجاءت معبرة الى حد

مع ارتداد النظرة الى تاريخ الحركة الفنية فى مصر ، نشعر أن المصريين بحثوا فى الماضى عن موروثاتهم ليؤكدوا بها على شخصية فنونهم ، وكانت وحدة التعبير فى أصول العناصر التشكيلية التى تأكدت على رسوماتهم فى المقابر والمعابد وعلى منتجاتهم الحرفية المختلفة تشير الى عنصرين مهمين : « المكان والزمان » * وهنا كان نجاح الفنان المصرى مذهلا الى حد بعيد فى تصور أهمية العنصرين على العمل الفنى باعتباره شاهدا على عصر ، الى جانب تحقيق امكانية تطوره وفق اصول راسخة * من هذا المنطلق كانت الفنون المصرية ذات صبغة لطابع غير قابل للتداول فى أى أرض غير مصر * وليس معنى هذا أن فنوننا لم تؤثر فى فنون الآخرين * فقد حدث هذا التأثير ولا شك الا ان التأثير لم يستطع أن يسير فى درب نفسه للأسباب نفسها التى أكدها الفنان المصرى فى أعماله ومعها خصوصية التعبير وارتباطه مع الموروثات الشعبية وانتمائها من العقيدة ومن الفلسفة الوجدانية باعتبار أن هذا كله وقح يؤدى الى حقيقة ، وبالتالى نتأكد رموزهما فى وجدان المجتمع *

كما أؤكد على أن ابتداء الفنان المصرى للخط التشكيلى التجريدى والتصاقه مع العناصر المادية فى الطبيعة ، جعلته سباقا نحو اختراع الكتابة بنفس الرموز التى اختارها لتكون صدى للتعريف بالأشياء والمحسوسات وغير المحسوس * وكان لها من خيار لعدد من الرموز توظيفها بأداة تشكيلية ثم لتعاد صياغتها باطار يجعلها مقبولة جماهيريا واجتماعيا * هذا الاطار تحدد داخله البناء الفنى من تبسيط وتسطيح وعمق الدلالة وتكاملت فيه الرؤية الجمالية مع الرؤية الوظيفية *

وعندما دخلت المسيحية مصر ، كان المنهج الانسانى له حضوره على العمل الفنى منذ العصر الفرعونى متمثلا فى الأئنة التى كانت تنحت للشخصيات البارزة فى المجتمع واستخدمت الألوان كعنصر كمالى لتأكيد الشخصية * وفى أواخر العصر الرومانى فى مصر تحولت الى أئنة جسدية تصب على وجوه تلك الشخصيات ثم تلون لتعطى احساسا بالحيوية * ومرة ثالثة تحولت

والتعبيرات الموروثة التي يعترف بها عدد من الخصائص البيئية والانسانية المعبرة عن الهوية المصرية .

والمستهدف من هذا ضرورة التواصل والأصاله في أصل الفنون التي خطت لنفسها تاريخا الى حد يذهب بعض الفنانين فيه الى وصف هذا الفعل بأنه اتجاه وأنه بمثابة التطور المحورى للارتقاء بالأسلوب التشكيلي لفن المرسومات .

وعلى هذا فقد عمد كثير من المرسمين التوجه نحو الأشكال التقليدية في رسوم الشعبين التي نشبت منها الدلالات الرمزية للوجدان المصرى وثقافته السائدة . وكان هذا سببا من ظهور أسلوب فنى يسعى نحو تقليد تلك الأشكال بصياغتها صياغة فنية معاصرة ومن هؤلاء (ألى جانب الجزار وندا ، سميد عبد الرسول ، جاذبية سرى ، انجى أفلاطون - خميس شحاته وسوسن عامر - على دسوقي وآخرين منهم حلمى التونى - جورج البهجورى - تحية حليم) .

أن مسألة البحث فى الفن الشعبى تعنى بالنسبة لفكر المصور التنوع فى الموضوعات وتمنح له النبع الوفير من ثقافة المكان ، وتعنى له الصدارة على بلورة الفكرة المعاصرة والرؤية الحديثة للمقومات الثقافية الموروثة . ومهما يكن من أمر فإن التشكيليين سعوا الى وضع ترتيب غير منظور ينظم العلاقة بين الموتيفات والعناصر الشعبية والعناصر الاضافية المعاصرة . ومن هذا المنطلق كثرت الاتجاهات المعالجة عند الفنانين ، ويمكن أن نحصرها فى اتجاهين :

الأول : اتجاه يسعى الى الفن الشعبى باحثا عن تركيبة شعبية ليضيفها فى بناء فنى يمتزج بعض الاتجاهات الفنية المعروفة .

والثانى : اتجاه طلب الفن الشعبى لدلالاته وروحه وأسلوبه ليضيف عليها معان موضوعية فلسفية واجتماعية وجمالية فى اطار من التجريد . ويبدو من ذلك انه يوجد فى التطور التشكيلي لفن المرسومات عناصر ذاتية مختلفة . وأن هذه العناصر تحدد أو تفسد طابع الموضوعية فى الأعمال التي انتجت منذ عرفت مصر المعاصرة نهضة تشكيلية مع بداية ١٩١٣ . ومن المهم ملاحظة أن هذه النهضة قامت على أكتاف المدرسة

تغير عن المناخ الجديد للفكر الإسلامى . وهذا بالطبع قد ساعد على وجود عدد من المدارس الفنية لفن المرسومات عرفت بواطنها التي أثرت على تواجدها . وخلاصة ذلك أن الفنان فى العصر الإسلامى لم يكن يعنى بالدراسة والتحليل ومعرفة العلل والأسباب والنتائج ، اذ كان يهتم بالتصور الشامل لموضوع العمل فحسب . وهنا جاءت الأعمال صورة من الحياة التي يسعى فيها الفنان الى استجلاء الحسيات وابرار البهجة وترف الحياة ، نخلص من هذا الى أن فن المرسومات سار على عدد من الدروب المتوازية ، وكان فى فترة من التدرج الزمنى يفوق درب من الدروب على دروب أخرى وفى فترة أخرى نجد العكس وفى حالة تتوازي الدروب . وتتلخص فى :

١ - مرسومات عن عناصر طبيعية .

٢ - مرسومات عن شخصيات .

٣ - مرسومات تمتاز فيها العناصر الطبيعية مع الشخصيات .

٤ - مرسومات عن الخطوط وتوظيفها فى الكتابة والتشكيل .

أما عن الأساليب الفنية التي اتبعت خلال ومع تلك الدروب فقد كانت السمة المحورية لها هى التجريد والبعد عن التعقيد وهى فنون لا تمثل أفكارا بل أشياء وجدت بالفعل وحقائق تفرض نفسها على الفنان وتجعله وسيلة للتعبير عن عناصرها . وهى فنون حدسية أكثر منها عقلانية بالاضافة الى أنها فى الغالب كانت مرتبطة بوظيفتها التفعيلية والشعبية .

ومع بداية القرن العشرين تعود الحركة التشكيلية فى مصر بصياغة جديدة وبأسلوب يختلف تماما عن الأساليب السابقة ، ومع ظهور الدراسات الجمالية المعاصرة تواجد تعبير « الاستلهام من الفن الشعبى » وهو تعبير فرض واقع من واقع المتغيرات الاجتماعية ونمو الدراسات الفولكلورية الى جانب المنظور الجمالى المتطور للفنانين المعاصرين ، حيث يبحث فيه الفنان عن الانتماء للجذور الأصيلة فى فن المرسومات الشعبية والمصرية . ويقصد من هذا التصرف اقامة مشابهة بين التعبير المعاصر

التأثيرية بأجنحتها التجريبية المختلفة وبأفكارها وموضوعاتها التي تتم عن أمزجة أصحاحها الفنية .

وأهمها الأجنحة الأربعة التالية :

١ - جناح الفنان يوسف كامل :

وهو زعيم المدرسة الإيطالية في الرسم في مصر - ولا يقصد بهذا أنه تأثر بالمدرسة الإيطالية في الفن وإنما هو اتجاه الدراسة التي سافر إليها عدد من الفنانين بعد ذلك حيث أصبح هناك فنانون المدرسة الفرنسية والمدرسة الإيطالية ولكل منهما اتجاهه الفني . وتدور أعمال يوسف كامل حول الطبيعة التي تتمثل في حدائقها وشمسها وأضوائها وتدور حول الريف بمناظره الخلابة وكانت هذه الأعمال مولعة بإبراز النواحي الجمالية وحدها وبراء ألوانها وتباينها والاهتمام بانعكاسات الضوء من خلال دراسة ظلال الأشياء على المسطحات . كما ألفت إلى حد كبير على واقعية الألوان ونصوعها وأنسجامها .

وحقيقة أن أعمال الفنان يوسف كامل على الرغم من اقترابها من المدرسة الانطباعية - إلا أنه أضاف إليها نوعاً من الحلم ومتعة العين . (شكل ١٨)



شكل رقم ١٨

٢ - جناح راغب عياد :

وهو أيضاً من الفنانين الذين لجأوا إلى الخط المتحرك ليصنع نوعاً من المزيج بين فن الكاريكاتير وفن التصوير مستخدماً فيه عدداً من الوسائط اللونية المختلفة في خاماتها . وهو من فناني المدرسة الإيطالية أيضاً . وقد مالت أعماله إلى المجتمع الريفى والشعبى ، ولكن كان اهتمامه بالتشكيل وإبراز الحقائق كمظاهر أكبر من اهتمامه بوضع تصور فكرى وراء كل لوحة . حيث جاءت الأعمال فى جمال تعبيرى عن الأشكال الشعبية دون التوغل فى مفاهيمها الثقافية والفولكلورية . والحقيقة أيضاً أن راغب عياد حاول بطريقة ما أن يبحث عن بناء مصرى لفن الرسومات . إلا أن التكامل فى هذا الاتجاه جاء بعد ذلك على أيدي فنانين من جيل الأربعينيات . (شكل ١٩)

٣ - جناح محمد ناجى :

وهو من المدرسة الفرنسية وقد عاش مع المدرسة الانطباعية وحاول أن يجعل من الشخصيات عناصر رئيسية داخل الطبيعة فى ألوان خاصة به أكدت امكانياته فى تحليل الأبعاد وتعاقبها مرحلة بعد مرحلة وجعل من اللوحة حواراً مستمراً بين عناصرها المختلفة وعاش فترة فى الحبشة إلا أن أعماله فى تلك المرحلة لم تبرز الجوانب الشعبية فى هذا المكان كما فعل كل من جوجان فى تاهيتى وماتيس فى مراكش والجريكو فى أسبانيا وغيره . (شكل ٢٠)

٤ - جناح محمود سعيد :

وهو الجناح الأكثر رسوخاً من الناحية الفنية وهو من المدرسة الإيطالية وقد أثر على عدد كبير من الفنانين المصريين بعد ذلك ، وكان اهتمامه بالعناصر الشعبية راجعاً إلى حبه للأماكن الشعبية وإلى انتقائه لأهم ملامحها الإنسانية للتعبير عنها بعمق تشكيلى كما جاءت فى لوحته « بنات بحرى » وفى هذه اللوحة نجد الفنان يتجه إلى الواقعية ليعبر عن الشخصية الشعبية فى « احترام » وألوانه أكدت هذا المعنى حيث جاءت بدفئتها لغة حوار مشترك فى التكوين



شكل رقم ٢٠

الاقتراب أكثر وأكثر من المدارس المعاصرة المتطورة وكانت المدرسة السيريالية من أهم المدارس التي كانت محل تجريب لعدد من الفنانين . وقد التف هؤلاء الفنانون حول الفنان حسين يوسف أمين الذي اعتبر مفجرا للملكات ابداعاتهم في تلك المرحلة . وكان من نتيجة ذلك أن أصبح العنصر السياسى هو المنظور لفكر الفنانين وتحليلهم للواقع الاجتماعى وبدا ذلك فى أعمالهم التى أنتجت فى تلك الفترة .



شكل رقم ١٩

ويحضرنى مقولة للفنان حسن سليمان عن أعمال محمود سعيد ، ان الألوان عنده تأخذ الانسان بعيدا ثم تردده ثانية وتأخذه يمينا ثم يسارا ثم تعيده الى موقعه . والألوان والعناصر تأخذ المرء صعودا وهبوطا . ان أعماله من الأعمال التى يصدق القول عليها أنها « متكاملة » (شكل ٢١) .

وفى خلال الأربعينات ونتيجة التحولات الاجتماعية والسياسية نزع عدد من الفنانين نحو



شكل رقم ٢١

وكما سبق وأن أوضحت أن الجزائر وندا من هؤلاء الفنانين الذين استطاعوا أن ينفردوا بعد ذلك بأسلوبهما وأن يصبح المجال الفني يدور حول العناصر الفولكلورية للتعبير عنها بقيم تشكيلية جميلة .

واستمرت الحركة التشكيلية بعد ذلك في ضيقها نحو الدراسة والبحث ، حتى غلب على الطابع العام للفنون في مصر الطابع المصري وعبوته على الفنون الشعبية .

ولكن اعترافا بأن الحركة تتطور فكان لابد أن يكون من قضايا الفنان الاهتمام بالعنصر الانساني القادر على توظيف المكان في صالحه . فقد قدمت كاتبه هذه السطور في معرضها الايقاع والطبيعة بحثا من ٢٨ لوحة حول البعد الانساني على المكان

الاجتماعي ذي الطبيعة الشعبية . ولم يكن الانسان واردا مرصما في الأعمال وإنما أدخل في البحث كرمز وتاريخ لهذه المواقع . وكان من الضرورة أن تختار الباحثة خطوطا معبرة في تناسق مع الألوان لتؤكد هذا المعنى مع ترك فراغات في نسيج التوال كأرضية طبيعية تمثل الجذور الأولى لهذه الأماكن .

وأخيرا ما تعنيه هذه السطور هو أن الموضوعية في البناء الفني المعاصر وفقا للمفهوم الشعبي ممكنة بمعنى أنها ضرورة ، ويمكن التعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجذور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للفن سمته المصرية . والبدا بهذا بمعنى الاعتماد على نفس الأدلة مجتمعة لتاريخ فن المرسومات وجذوره الشعبية .

هوامش :

- ١ - جورج سنيتا : الاحساس بالجمال - ترجمة د. محمد مصطفى بدوي - الأنجلو المصرية .
- ٢ - جيروم ستولنتر : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة د. فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ثانية .
- ٣ - عبد الحى دياب : التراث النقدي (د. أحمد ضيف) - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨ .
- ٤ - د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - مكتبة مصر - ١٩٧٦ .
- ٥ - عبد الهادي الجزار : دراسة على أعماله وكتاباته : صبحي الشاروني فنان الأساطير .
- ٦ - حامد ندا : دراسة على أعماله وبحث منشور لكاتب الموضوع بالرومانية .
- ٧ - ايمانويل كنت : تاريخ الفلسفة الحديثة : يوسف كرم - ط . رابعة - دار المعارف .
- مشكلة الفلسفة - د. زكريا ابراهيم - مكتبة مصر - ٤ .
- مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة (يمكن أن تصير علما) ترجمة د. نازلي اسماعيل حسن - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ .
- ٨ - فيكتور جرجس : اللوحات المصورة بالمتحف القبطي « الأيقونات » مصلحة الآثار - المتحف القبطي ١٩٦٥ .
- ٩ - د. رؤوف حبيب : المظاهر الرائعة للفنون القبطية - تاريخ الفن القبطي ومتحفه - مكتبة الحجة .
- Wilde Zalasczer : Portrats Aus Dem Wus- tens and Verlag von Anton Schroll & Co- Wien-Munchen. 1961.
- Klaus Wessel : L'Art Copte-Editions Med- dens, 1963.
- ١٢ - جون ديوي : الفن خبرة - ترجمة د. زكريا ابراهيم - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ .
- ١٣ - د. عبد الرحمن زكي : الفن الاسلامي - دار المعارف الإسلامية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .
- (١٦٤) سلسلة كتابك .
- ١٤ - د. محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون العرفية
- ١٥ - د. حلمي عبد العزيز : التصوير المصري المعاصر : بحث منشور باللغة الرومانية ١٩٧٨ .



الوجدان

الشعب

في حكايات حارة نجيب محفوظ

د. كمال الدين حسين

ان الأدب الناجح لابد أن ينطلق من المحلية .. مقولة أكدها الابداع العالمى على مر العصور .. فالمبدع عندما يبدع أى منتج أدبى لا يبدعه وعيناه مسطرتان على بريق العالمية ، بقدر ما يكون الهم الذى يشغله هو النجاح المحلى فى المقام الأول .. وأن يجد صدى لمنتجه الأدبى بين من ينتج لهم ، وحتى يتحقق هذا الصدى لابد أن يتوافر للمنتج الأدبى قدر كبير من الصديق الفنى الذى هو نتاج الفنان مع نفسه أولاً ، ومع عالمه ثانياً ، وهكذا كان نجيب محفوظ .. خاصة عندما يكتب عن الحارة المصرية ..

ان نجيب محفوظ واحد من أبناء الحارة المصرية ، عشقها وأخلص لها وتمثلها فى وجدانه .. فكتب عن حارته القابعة فى أحضان القاهرة المعز أروع أعماله ، والتي صور خلالها الشخصية المصرية الشعبية بسماتها المميزة ، وأصالتها العريقة .. وصورها كما ترسبت فى وجدانه كواحد من أبنائها تمثل ثقافتها وعائشها فشكلت - بجانب ما اكتسبه من ثقافة ومعارف خاصة - بنسبة الثقافة الفكرية ، التى ظهر أثرها فى أعماله عن الحارة المصرية (القساهرية) بطبقتها الدنيا والوسطى .. بداية من ذلك من ابداع روائى تتكامل فيه رؤيته للحياة فى المجتمع المصرى من خلال بيئته التى والحرافيش (١٩٧٨) ، وحكايات حارتنا (١٩٧٥) هى موضوع هذه الدراسة الى غير خان الخليلي (١٩٤٦) ، مرورا بزقاق المدن (١٩٤٧) وثلاثيته (٥٦ - ١٩٥٧) - عاش فيها وعائش واقعا وأهلها ..

ولقد حاول نجيب محفوظ فى أعماله الروائية عن الحارة القاهرية ، أن يجعل من الحارة اطارا للتأريخ للمجتمع المصرى منذ بداية هذا القرن حتى قيام ثورة ١٩٥٢ ، واصفا ومجلاا بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وعوامل التغير الاجتماعى التى أثرت فى تلك البنيات وظواهر هذا التأثير ، من خلال تصويره الروائى لجوانب مجتمعه . وقد خص « حكايات حارتنا » برصد أحداث ومواقف للفترة الزمنية المواقبة لثورة ١٩١٩ حتى وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ ، وهذه الفترة الزمنية لأحداث الحكايات تحمل دلالة لأهم فترة تاريخية بلورت الوعى الشعبى المصرى أما المكان وهو الحارة القاهرية . فدلالته واضحة من كون الحارة حينذاك كانت تمثل عصب المجتمع القاهرى .

الغلام عن دراويش التكية ، وينسبها الى الشيخ الأكبر .
« بلبلى خون ولى خورد وكلى حاصل كرد » (٣) .

عبارة غامضة ، غير مفهومة لصغار الحارة وكبارها ، تزيد من غموض التكية وشيخها الأكبر الذى لم يره أحد ، حياة كلها ألغاز وحرمة وتحريم من الخوض فى الحديث عنها :

« ترى ما معنى الرطانة التى حفظتها
- سمعتها مرارا ضمن تراويل التكية
ينصت الأب مليا ثم يقول :
- لا تخبر بذلك أحد
يسبط يديه ثم يتلو الصمدية (٤)

وفى خاتمة الحكايات يعود نجيب محفوظ للتأكيد على نفس الدلالة ، فيها هو الشيخ الأكبر عمر فكرى كاتب محام متقاعد فى الحكاية رقم (٧٨) ، والذى يقول عن نفسه : « من خبرتى الطويلة أستطيع أن أقدم شتى الخدمات فى أى ميدان من ميادين الحياة . . . فيسأل الصبى عن التكية ، فينطلق الشيخ عمر مؤكدا بأن التكية خارج أسرار الحياة ، ويفشل من يحاول معرفة أسرارها . . . ثم يدور الحديث بينهم عن الشيخ

فكيف جاءت شخصيات ومواقف « حكايات حارتنا » ، ومدى ارتباطها بالثقافة الشعبية التى تمثلها نجيب محفوظ فى أعماله ليعبر بها عن الشعب المصرى ؟

يبدأ نجيب محفوظ « حكايات حارتنا » وينهيها بصورة عن مدى ارتباط حياة الحارة بالفكر الغيبى وما يحويه من غموض وأسرار . رامزا لغموض هذا الفكر وقدسيته وحرمة « بالتكية » العتيقة التى تحيط بها منازل الحارة وتقع هناك .

« صغيرة تحلق بها الخديقة ، بوابتها مغلقة عابسة ، دائما مغلقة ، والنوافذ مغلقة فالمبنى كله غارق فى البعد والانطواء والعزلة (١) .

وتشكل هذه العزلة التى تعيشها التكية وقاطنوها من الدراويش رجال الله سرا مقدسا لا يصح الخوض فيه ، فمنهم « رجال الله وملعون من يكدر صفوهم » (٢) صورة للعزلة التى تعيشها الحارة أيضا عن العالم من حولها ، أقصى ما يشغلهم هو معرفة الشيخ الأكبر للتكية .

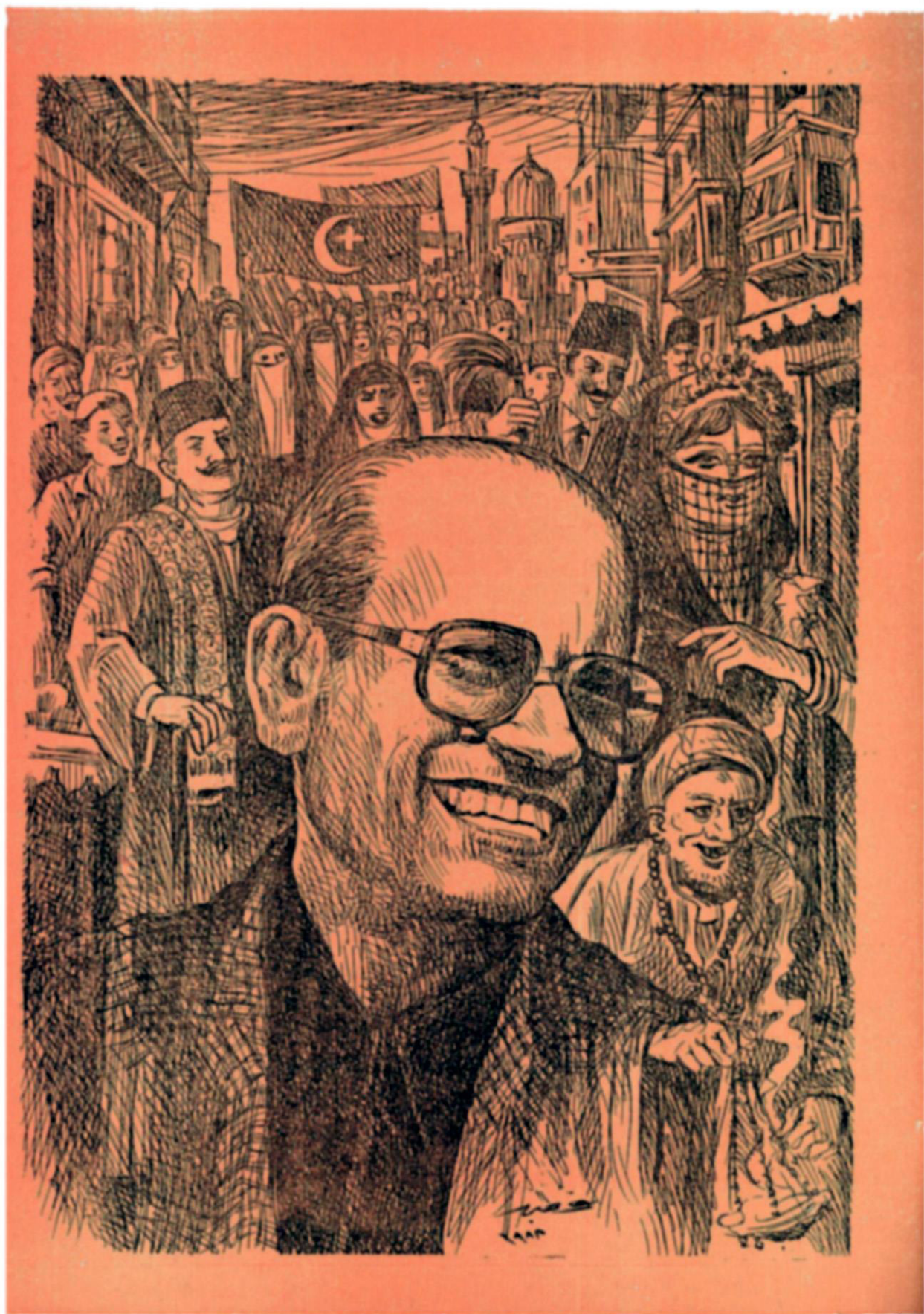
ولا تقتصر المفردات الدالة على هذه العزلة على دلالة المكان ، بل هناك الانشودة التى يحفظها

١ - نجيب محفوظ : حكايات حارتنا (القاهرة : مكتبة برط ٢ ع ١٩٧٨) ص ٣ .

٢ - المرجع السابق : ص ٣ .

٣ - المرجع السابق : ص ٤ .

٤ - نفس المرجع السابق : ص ٥ .



الأكبر الذى تؤمن الحارة بكراماته ، ولم يره أحد ، فيثقا على أن هناك استحالة فى رؤيته و « عجب أن تقنع بوجود التكية وعدم إمكانية رؤية الشيخ الأكبر » .

ف هناك وجود ، واقع مادي للتكية لكن يحيط به كم كبير من الأسرار . منها حقيقة الشيخ الأكبر الذى تؤمن الحارة بكراماته . . والايامن به نابع من خلال المقاييس العقلية ، فالقوة الكامنة وراء الأشياء لا ترى ولكن يشعر الانسان بها ويتعرف على وجودها من خلال الظواهر المادية . . فجميع من فى الحارة يؤمنون بضرورة وجود الشيخ الأكبر للتكية كما يؤمنون أيضا ببركاته .

فالشيخ الأكبر هو ولى مثله مثل الأولياء الذين تنظر اليهم الجماعات الشعبية نظرة تقديس لما يتصفون به من تقوى ويظهرون من الكرامات فهم كما يقال (سرهم باتع) ومع كراماتهم القدرة على شفاء المرضى بمختلف الوسائل ، والتنبؤ بالغيب ، وان كانت بعض الاعتقادات فى بركاتهم وقدراتهم تخالف ما جاء به الاسلام الى أنها تجد صدق فى نفوس الجماعات الشعبية .

جانب آخر من الاعتقاد فى الغيبات نلمسه فى حارة « نجيب محفوظ » ، وهو الاعتقاد فى التنجيم وكشف الغيب ، والعلاج عن طريق الرقى والتعاويذ . . والزار أحيانا .

فى الحكاية رقم (٢) ، تقع الست « أم زكى » المهزارة الطروب « فريسة » مرض عضال ، وكما يقول « نجيب محفوظ تعنى حكمة الحارة الخالدة بأن مرضها ليس مرضا من الأمراض المعروفة ، ولكنه من أفعال « الأسياذ » وألا شفاء لها الا بالزار . . ويحيى اليوم المشهود فيكتظ بيت جارتنا بالنساء ، بالبخور ، وتتسلط عليه جوقة من السودانيات يكتنفهن الغموض والأسرار . . وها هى الأيام تمر وصحة صديقتى لا تتحسن » (٥) .

ومن المعروف أن (الزار) وسيلة من وسائل العلاج الشعبى عرفته مصر وكثير غيرها من بلاد العالم والاعتقاد به كعلاج بدائي يقصد به ارضاء الأسياذ واجابة مطالبهم لتخليص المرضى من آلامهم وتهيئة الشفاء لهم وإبعاد أذى الأرواح عنهم ينتشر هذا الاعتقاد بين الأوساط الشعبية وغيرها .

أما فى الحكاية رقم (١٠) فيقدم « نجيب محفوظ » ، الشيخ لبيب وهو معلم من معالم الحارة مثل التكية والقبو والسبيل . . كان يتخذ مجلسه قبيل مدخل القبو ، على فروة يجلس ، وبين يديه تنفث رائحة دسمة مخدرة ذو جلباب أبيض ، وطاقية خضراء ، مكحول العينين ضعيف البصر ، يطوق عنقه بمسبحة طويلة تستقر شرايتها فى حجره (٦) .

والشيخ لبيب يجد ضالته فى زبائنه من نساء الحارة ، هذه تسعى لمعرفة الغيب وتستعجله ، كاحسان الصبية الجميلة فى الحكاية رقم (١٠) التى تتعجل أنباء المستقبل ، فترسل (بأترها) مع الصبى الى الشيخ لبيب : « خذ منديلى واذهب الى الشيخ لبيب فى مجلسه . . أعطيه المنديل وملينا وقطعة سكر . . فيشم المنديل ويفكر مليا ثم يقول :

— عما قريب يمتلئ الكرار ويغنى العصفور (٧) .

وتتزوج احسان من غنى فى الخمسين ، ذو زوجة وأولاد ، وغير احسان كثيرات كل تسمع ما ينطق به الشيخ لبيب من كلمة مفردة مثل « تفرج » أو بمثل من الأمثال « يا رايعين يكفيكم شر الجاين » فتفهم المرأة ما تفهم ، فيتلهل وجهها فرحا أو يغمق كآبة ، ثم تدس المقسوم تحت طرف الفروة وتمضى « (٨) .

وللشيخ لبيب زبائن من الرجال أيضا ، ففى الحكاية (٤٠) يصاب أحد الشباب بمرض نفسى يؤدى به الى مطاردة النساء ومهاجمتهن فى

٦ — المرجع السابق : ص ١٥٧ .

٨ — نفس المرجع السابق : ص ١٥٧ .

٥ — نفس المرجع السابق : ص ٨ — ٩ .

٧ — المرجع السابق : ص ٢٤ .

الطرق ٥٠ يطوف به أبيه على الأضرحة بلا فائدة
فيلجأ الى الشيخ ليب .

وفى نفس الحكاية نجد اشارة الى الاعتقاد فى
زيارة الأضرحة والتبرك بأولياء الله طلبا للشفاء
من الأمراض .

أما فى الحكاية رقم (٥٠) فعندما يمرض
جعلص الدنانيرى فتوة الحارة يذهب الى أحد
المنجمين طالبا الشفاء ، فيعزو اليه بأن مرضه
بسبب دعاء أهل الحارة عليه فيصب جام غضبه
عليهم .

هناك أيضا جانباً من الحكايات يدور حول
مفهوم شعبى عن كيد النساء . والرجال .
فالمرأة فى بعض الحكايات ليست ضعيفة على طول
الخط ، ففي الحكاية رقم (٢٧) نجد نظلة لا هم لها
الا اصطياد الرجال وإيقاعهم فى حبائلها ، ثم
تتركهم يضعفون ، « تنزوج من حسن وتهمله
فى مرضه ، وبعد وفاته تلف شباكها على أخيه
خليل وعندما يتوفى تتوقع منها الحارة مكيدة
أخرى لرجل آخر ، لكن وحسب العرف الشعبى
أو دستور الشعب الذى يقر بأن لكل ظالم نهاية
ولكل شرير جزاء لابد أن يناله فى الحياة الدنيا ،
تلقى نظلة جزائها « وينتشر الخبر بأن جارة ألفت
على وجه نظله « ماء نار » متهمة إياها بمحاولة
خطف زوجها » (٩) ، تماما كما فى الحكايات
الشعبية حيث يقترن الجزاء بنوع الفعل ، ويتم
فى الحياة الدنيا لتكون العبرة ، وهذه واحدة
من ابداعات « نجيب محفوظ » فى تمثله لأدب
وثقافة الشعب .

عن هذا الدستور تدور أحداث الحكاية رقم
(٤٣) « فحواش العداد من أصحاب المزاج فى
حارتنا . فى ليلة عيد يقرر أن يحى سهره
كبرى فى بيته . . . ويتواصل الطرب والعربدة
حتى قبيل الفجر بقليل ثم يخلد الجميع لنوم
عميق » (١٠) ، لكن بعد أن يستيقظوا يجدوا
أنفسهم مبعثرين فى عالم خراب شامل لا يتصور
ولا يوصف .

« ويداع كلام أيضا عن أن ما حاق ببنت حواش
انما جاء نتيجة لغضب من الله استحقه باستهتاره
وقسوته وعريدته . . . ومثل هذا ما قيل عن
دور العفاريت فى الأمر نتيجة نذر نذره حواش
ولم يوفه (١١) .

وهنا يحدد « نجيب محفوظ شكلا جديدا لتلك
القوى التى تقوم بتنفيذ دستور الشعب ،
وأساببا أخرى تضاف لقائمة الأعمال التى يمكن
العقاب عليها والتى يعتبرها تستوجب العقاب
والجزاء فى الحياة الدنيا ، فالعقاب بيد الله تعالى
يستهدف المستهتر الفاسد العريذ ، أما من يغدر
فى الوفاء بنذر كان قد نذره فالجان تؤذيه ،
فالوفاء بالنذور فى الثقافة الشعبية يشكل ركنا
من أركان الاعتقاد فى القوى الشعبية ومراضاتها .
أما عدم الوفاء بما ينذر فان رد فعله يكون
خطير على صاحبه أو من يتبعه كما يقضى المعتقد
الشعبى . لذلك فان الالتزام بالوفاء بالنذر
واجب والا تعرض صاحبه للأذى كحواش العداد
. . . وتتحقق العظة المطلوبة من حكاية حواش
العداد ومصيره ويعتبر بها الناس « وأمام غموض
السبب فيما آل اليه حواش وأصدقائه لا يجد من
يتذكر هذه المحاولة الا أن ييسمل ويحوقل
ويستعبد بالله من الشيطان الرجيم درءا لأى شر
قد يصيبه مثل ما أصاب أصحابها » (١٢) .

ومن أسلوب الحكايات الشعبية أيضا تمثل
« نجيب محفوظ » شكل النوادر الشعبية فيصاغ
بعض المواقف فى حكايات قصيرة موجزة
ساخرة . . تحمل الفكاهة والعبرة ومرارة التجربة
وسخريتها . ففي الحكاية رقم (٣٦) يسقط رجل
سكير على الأرض فيحمله البعض فوق لوح عجين
ظنا أنه توفى ، وأثناء سيرهم يصادفهم سكيلا
آخر يترنج ، فيضحكون عليه ، فاذا بالسكير
المحمول ينظر اليه ويصيح :

« اخص ، حقيقة أنك مرة ، تسكر حتى تقع من طولك
ونضحك عليك الناس ، اسفخص » (١٣)
نادرة أخرى من النوادر تحمل مرارة التجربة
وسخرية الموقف فى الحكاية رقم (٧٤) ، عندما

١٠ - نفس المرجع السابق : ص ٩٢ .

١١ - نفس المرجع السابق : ص ٩٣ .

٩ - نفس المرجع السابق : ص ٥٩ .

١١ - نفس المرجع السابق : ص ٩٣ .

١٣ - نفس المرجع السابق : ص ٨١ .

يسكر الأعرور وهو فى طريقه لموعده غرامى ، ويشتهد به السكر فيعتمد على مجنون ليرشده الى مكان الموعد ، وينتهيا بالدوران حول نفسيهما فى نفس المكان « ومن يومها والمثل يضرب بهذه الحكاية فى حارتنا فيقال لمن يسترشده بمن لا يرشد : « أنت سكران وهو مجنون فكيف تصلان الى التكية » (١٤) .

معتقد آخر يلعب دورا هاما فى حياة أهل الحارة ٠٠ وهو زيارة المقابر حيث يفرح الأطفال بالفطائر والفاكهة أما الكبار « فلهم مواعظهم التى يتعظون بها سواء من الأموات أو الأحياء الذين يرتبطون بأموالهم داخل القبور كما فى الحكاية رقم (٣٥) ، فرضوان الذى يقرر أن يعاقب نفسه بهجر الدنيا والعيش بجوار قبر أولاده عقابا له على الجفاء الذى أبداه لابنه الأكبر طوال حياته حتى خطفه الموت ، وحزنا على ابنته التى كان يشغف بها ، ولم يستطع بعد موتها صبرا على الحياة ، ويقرر أنه « انتهى كل شئ » .

« يهجر الرجل تجارته ، يهجر بيته الى حوش القرافة ، ويقيم هناك على مقربة من قبر الفقيد ، وتصر حياته على الامتداد حتى يوافيه الأجل » (١٥) وحرمان أهل الحارة من زيارة المقابر هو العقاب بل هو عقاب يعادل حرمانهم فرحة العيد ٠٠ فعندما يمرض **جعلص الدنانيرى** فتوة الحارة ، ويخبره أحد قراء الغيب بأن ما أصابه انما نتيجة لدعاء بعض أهل الحارة عليه ، « فلما يبرأ من مرضه يأمر بآلا يحتفل أحد بعيد الفطر المبارك ، حتى زيارة المقابر حرمت علينا ٠٠٠٠ وتمر أيام العيد ... وتعيش الناس ما يشبه الحداد » (١٦) .

فالحرمان من زيارة المقابر هو بالنسبة لأهل الحارة حرمان من واجب مقدس ٠٠٠ تقصير من الأحياء فى حق الأموات ٠ لا تورث مخالفته الا الحداد ٠ فالجماعات الشعبية تهتم وتمسك بالمقابر وتمثل زيارة المقابر فى المعتقد الشعبى فى معظم الأحيان بزيارة المقابر وتمثل زيارة

ركنا هاما من أركان المعتقدات الشعبية **فأولا** هى للغة ، وتذكر بالنهاية التى يجب العمل من أجلها .

وثانيا : هى واجبة من أجل الوفاء للأموات الذين تطوف أرواحهم حول من كانوا يحبون المتوفى وأقربائه ، ولذا يجب مرضاتيا بزياراتهم ومن الغريب فى المعتقد الشعبى ارتباط زيارة المقابر بالأعياد ٠٠ فهى صباح أول يوم من أيام عيد الفطر ، وتانى يوم من أيام عيد الأضحى ، كما تتم فى المواسم الاسلامية ٠٠ لذلك ربط « نجيب محفوظ بين منع الزيارة والاحتفال بالعيد فكلاهما متممة للآخرى فى الثقافة الشعبية » .

ومن مقولات الثقافة الشعبية التى شكلت الشخصية الشعبية وأكسبتها سماتها « أهمية العمل الحكومى ، والارتباط بالتراب الميرى ، واحترام الوظيفة الحكومية ، فهى شرف ورفعة ، مهما أصاب صاحبها من ضرر » .

فالأم فى الحكاية رقم (٧) لا تتمنى لابنها أكثر من أن يعمل فى الحكومة .

« - انى أحلم أن أراه يوما موظفا مثل أبيه واخواته » (١٧) .

فى الحكاية رقم (٤٨) ، ينشأ **صقر الموازينى** محسودا بين أقرانه فى الحارة ، لأن والده موظف حكومى ٠٠ لكن الأيام لا تجعله يقرر أنه « لو كان أبى صعلوكا ٠ ما عرفت الهم أو الغم » (١٨) ، فالصعاليك أقل هما ومشاكل لا تعقيدات فى حياتهم يعيشوها كيفما اتفق أما الموظف ٠٠ فوهم التميز الأدبى يمنعه من التنازل .

يتوفى الأب الموظف الصغير فقيرا ، لا يورث ابنه الا أسرة مكونة من أم وعمة وأختين فى سن الزواج ٠٠ كما أورثه أيضا تقاليد راسخة تتعلق بالكرامة وتطلعات نحو الحياة الجميلة « (١٩) ، والنتيجة يتحمل الابن بمرتبة البسيط أعباء الأسرة ، ٠٠ لا يتزوج ولا تتزوج الاختان والسبب كما يقول « نحن لا نرضى بالصعاليك

١٥ - نفس المرجع السابق : ص ٨٠ .

١٧ - نفس المرجع السابق : ص ١٨ .

١٩ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٨ .

١٤ - نفس المرجع السابق : ص ١٨٠ .

١٦ - نفس المرجع السابق : ص ١١٤ .

١٨ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٧ .

٢٠ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٩ .

وأولاد الناس لا يرضون بنا » ، ويتقدم العمر ، صقر يسقط في عزوبته ، وهن يذبلن ، ويتسربل الجو بالقتامة ٠٠ ويمقت صقر أسرته ويقول عنها : « أسرة لا تعرف الموت ، كما لا تعرف الحياة » (٢٠) .

تعيش أسرة الموظف حياتها الهامشية ٠٠ لا تحسب مع الأموات ، ولا تحسب ضمن الأحياء ، ومع ذلك يتمنى الجميع التقيد بالسلك الوظيفي الحكومي .

ومن العادات الشعبية التي تمر بحياة الفرد ولا يمكن أن ينساها ، عادة الطهارة ، والتي يعرف فيها الطفل لأول مرة في حياته ما هو الغدر أو هكذا كانت في الحارة كما صورها « نجيب محفوظ » ، فالعملية لا تأتي أبدا باتفاق أو ابرام عقد مسبق ، بل تأتي دوما غدرا « ففي الحكاية رقم (١٣) يسرد لنا الراوى كيف غدر به ٠٠ حقا لقد بدأ يومه جميلا ٠٠ لكنه الجمال الذى يبشر بالشر جمالا غير طبعي ، ينذر بشيء ما ، كان يشعر بأن هناك سر فى هذا الجمال » .

فالأب ينظر اليه باهتمام ٠ والأم تشوب تصرفاتها عصبية ما ، وتغض البصر عن عبث الطفل بل تشجعه ٠ وتأتى اللحظة الحاسمة حين « يدخل عم حسن الحلاق ومساعدته يدخلان باسمين » وينقل « نجيب محفوظ » الصورة ببراعته ٠٠

« يقول لهم المصطفى أبى خرج

فقال العجوز : نحن ضيوف سنريك لعبة فريدة

وجلس على كنية وهو يبسم ثم قال وهو يخرج من حقيبته أدوات بيضاء لامعة :
يسرك بلا شك أن تتعلم كيف تستعمل هذه الأدوات
ويجيء مساعده بمقعده فيجلسنى عليه أمام المعلم ٠٠

واذا بيديه يكبلانى من الذراعين والساقين بقوة واحكام (٢١) وتبدأ العملية الرهيبة ٠٠ عملية الحتان ٠٠ وتتم العملية ٠٠ وصراخ الطفل يدك الجدران ولا تنسيه آلام اللحظة كل تلك الحلوى والشيكولاته التى يرشوه بها أهله .

ومن الممارسات التى لا ينساها الطفل أيضا عن طفولته فى الحارة ، مخالفته تلك النوامى التى كانت تمنع اختلاطه بالفتيات فيمن مثل سنه ٠٠ وعن فترة المراهقة المبكرة يورد « نجيب محفوظ » عددا من المواقف حيث كان الفتى يتسلل بعينه أو يديه سعيا وراء الممنوع والمحرم عليه ، ففي الحكاية رقم (٦) يصور لنا بدايات نمو العاطفه فى قلب الطفل الصغير ٠٠ منذ أن وعى الذهاب للكتاب ٠٠ كيف يتركز انتباهه على درويشه « زميلة الكتاب » ٠٠ كيف يسعى لكسب ودها بنصف فطيرة فى موسم القرافة ٠٠ ثم يتبعها فى المساء الى الزقاق حيث تلعب ويجالسها ٠ « أترحزح حتى نتلاصق ٠ يغمرنى شعور بسرور غريب ذى أسرار ، أمد يدي الى ذقنها فأدير وجهها الى ٠٠٠ أميل نحوها ٠٠ فأقبلها ٠٠٠ أصمت وأهيم وأدوب فى دفقة احساس مبهم فأعرف السكر قبل الخمر ، وننسى الوقت ٠٠ والخوف » (٢٢) .

وهناك أيضا سيل من العادات والمفاهيم التى تفرضها - على الثقافة الشعبية فى الحارة المصرية كما صورها « نجيب محفوظ » - ، طبيعة المجتمع الأبوى الذى يسيطر فيه عالم الرجل بديكتاتوريته، محللا للرجل كل شيء ٠٠ حارما المرأة حتى من حقها فى الاعتراض ٠ نظرة لا تحمل الا وجهة نظر تخلف اجتماعى اثر على الشخصية الشعبية وسلوكها وللأسف مازالت له بعض رواسب حتى الآن فى كثير من الممارسات التى تحدد العلاقة بين الرجل والمرأة ٠ ففي حكايات « نجيب محفوظ » ، الحكاية رقم (٩) والتى تدين المرأة التى تخرج للعمل :

« - أما سمعت بالخبر العجيب

- توحيدة بنت أم على بنت عم رجب

- مالها كف الله البر

- توظفت فى الحكومة » (٢٣)

وكان التوظيف لتوحيد من الأخبار ، قد يكون هذا الفهم معقولا فى عشرينات هذا القرن ٠٠٠ ولكن الغريب أن هناك طوائف اجتماعية حتى الآن لا تعترف بأهمية عمل المرأة ولا جدواه

٢٢ - نفس المرجع السابق : ص ١٦ .

٢١ - نفس المرجع السابق : ص ١١ .

٢٣ - نفس المرجع السابق : ص ٢١ .

« ومازال التعليق الذى عقب به رجال الحارة على
توظيف توحيدة يجد صداه ..
« اللهم احفظنا .. يا خسارة الرجال » (٢٤)

هناك أيضا النظر الى المرأة كسلعة يمكن
للقادرين من أصحاب رؤوس الأموال أن يشتروها.
فاحسان فى الحكاية رقم (١٠) فتاة باهرة الجمال
... لكنها فقيرة .. « يطلب يدها صاحب محل
فراشة ، غنى فى الخمسين ذو زوجة وأولاد ،
فتتزوج منه » (٢٥) ، والنتيجة لا تتحمل الصبية
أكثر من عامين لمعاشرة هذا الكهل ثم تختفى من
بينه ومن الحارة .

أيضا لم يفت نجيب محفوظ أن يتناول عادة
تعدد الزوجات أشهرها حكاية **بطريق الحموى** رقم
(٣٠) والذى تتضمن أكثر من دلالة مع كثير من
العادات الخاطئة كتعدد الزوجات ، وتعالى الدارسين
فى الخارج على أصولهم ، ومساوىء زواج صغار
السن .

فبطريق الحموى زوجة أبوه وهو صبي عمره
١٤ عاما ، وبعد أن تعلم وسافر الى الخارج لتكميل
دراسته ، عاد بزوجة أجنبية تتناسب مع ثقافته
الجديدة فيطلق زوجته القديمة ، ولا يحسن معاملة
الجديدة التى لا تستطيع أن تتواءم مع البيئة
الثقافية للحارة المصرية ، فتتهجر الحموى وتطالبه
بالطلاق ، ويأبى الحموى أن يعيد زوجته الأولى
(فهذا الجنون) ، بل يعد نفسه لتجربة ثالثة .

ومن القيم الثقافية الشعبية التى يؤمن بها
كثير من رجال الحارة قيمة العمل .. وقد أورد
لها « نجيب محفوظ » واحدة من حكاياته فى
الحكاية رقم (٤٥) يتزوج عاشور الدنف عامل
السرجة من أرملة ثرية توفر له كل أسباب
الراحة والنعيم ، تعوضه كثيرا مما عاناه فى
حياته ، وتغدق الزوجة الثرية على زوجها وأبنائه
بالخير الكثير فيباركوا الزواج ، لكن عاشور
ابن الحارة لا يرضى طويلا بهذا العيم وأن لا يكون
سجيناً لنعيم وأفضال زوجته فيطلب من سجاتته
أن تطلق سراحه ، أن تساعد فى إيجاد عمل

ويصر .. ويتهور فى اصراره فيطرد من الجنة
فيذهب متحديا .. لقد وجد حرته فى تشرده
فى النقاط رزقه بعناء وتحن الست اليه فتعرض
عليه الصلح بشروطها ، لكنه يرفض ، يصر على
الرفض « بقى فى سبيله المحفوف بالمتاعب
والمخاطر .. لكنه حر .. يعمل بكده يملك
حرته وعمله .. لذلك « يستحق أن يكون نادرة
من نوع جديد فى حارتنا » (٢٦) .

وأهل الحارة بسطاء ، مسالمون يخشون القوى
ومن يستغلها ضدهم سواء أكان من الفتيات
أو غيرهم ففى الحكاية رقم (٤١) يقف ابراهيم
القرء المتسول الضرير وحده أمام الجميع وأمام
رجال الشرطة التى لم تستطع السيطرة على
هياجه وضربات عصاه الا بواسطة خراطيم
المياه .

تقدر الحارة ابراهيم لقوته أولا .. ولسخريته
من رجال الحكومة الذين لم يستطيعوا التغلب عليه
بالوسائل العادية ثانيا .. لذلك عندما يعود
للحارة « بنيانه الضخم وهامته المرفوعة فيلقى
استقبالا حميما وتحيات حارة ، فيواصل حياته
السابقة متعمقا عند مدخل القبو مثل
اسطورة » (٢٧) .

وهناك أيضا الفتيات والذين تشغل مواقفهم
أكثر من حكاية ليصور فيها « نجيب محفوظ »
عدلهم وظلمهم واستبدادهم بأهل الحارة وخنوع
أهل الحارة لهم ، لانقسامهم وتفرقهم .

وليس الفتيات وحدهم من يلقبون الاحترام
والتقدير من أهل الحارة هناك أيضا طائفة البلهاء،
الذين لا يقل تقديس أهل الحارة لهم عن تقديسهم
للفتيات ، ففى الحكاية رقم (٥١) ، لا يحترم
جعلص الدنانير أحد من أهل الحارة قدر احترامه
لعبدته الأهبل .. من يقال عنه انه ممسوس
ولا يوجد له دواء عند أهل الأرض .

فيعترض عيده موكب جعلص الدنانيرى ويسبه
.. فيبتسم الفتوة ، بل ويتأبط ذراعه ويمضيان
معا فى سلام » (٢٨) .

٢٥ - نفس المرجع السابق : ص ٢٥

٢٧ - نفس المرجع السابق : ص ٩٠

٢٤ - نفس المرجع السابق : ص ٢٢

٢٦ - نفس المرجع السابق : ص ١٠٢

٢٨ - نفس المرجع السابق : ص ١١٦

وتعلمنى الخبرة - هكذا يقول الراوى * « ان حارتنا تقدر طائفتين الفتوات والبلهاء » (٢٩) .
ففى الحكاية رقم (٧٠) يخرج رجلا من ظلمات القبو عاريا كما ولدته أمه ، يتأوه ويترنج *
من اصابة أصابه بها قطاع الطريق أثرت على عقله فيحيل من كلامه هذيان أو أصوات مبهمه *
ويظل مجهول الاسم والأصل والهوية والهدف «
ولما كانت دواعى الاهمال والاحتقار هى نفس دواعى الاجلال والتعظيم فى حارتنا فان عبد الله -
هكذا سمي باعتباره اسم من لا اسم له - يحتل مع الأيام مكانة سامية « وتتخلق حوله هالة مبهمه من القداسة يحبونه ، يلاطفونه ، يتوددون اليه ، يحيطونه بأسرار ، يؤولون أصواته المبهمه ، يتوارون وراءه ازاء المصائب المجهولة والأقدار الخفية » (٣٠) *

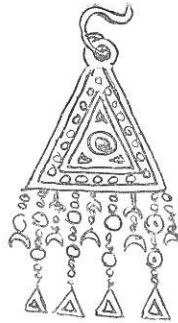
لكن الحارة ، لا تعيش للأبد فى الغيبيات ، لا تترك نفسها للعزلة والتمزق ورهبة الفتوات والبلطجية ، بل الحارة ، ناسيا ، عندما يحيق بهم خطر خارجى سرعان ما يتحدوا ليكونوا يدا واحدة ، اذا اتحدت تصنع المستحيل ، ففى حوالى عشر حكايات يسجل « نجيب محفوظ »

بطولات أهل الحارة - مصر - مع الاحتلال ومساندتهم لزعماء الأمة ، وقيامهم بشورة ١٩١٩ المجيدة التى غيرت كثيرا فى البيئة الاجتماعية والشعبية المصرية *

وفى خضم هذا البحر الجارف من الثورة السياسية لا يمكن لشعب الحارة المصرية أن ينسى روحه المرحه ، فتقوم وسط المظاهرات الجادة التى تقابل أثناءها الصدور العارية رصاص الانجليز ، تقوم المظاهرات الهزلية ومن « عجب أنهم يهزلون فى الفترات القصيرة التى تفصل بين المصادمات الدامية » (٣١) ففى حكاية رقم (١٤) تخرج مظاهرات هزلية * تسوق فى مقدمتها حمارا مدثرا بقمش أبيض نقش عليه بالأحمر « السلطان فؤاد » وأمير بلد يمتطى الحمار واضعا على رأسه قبعة بريطانية والهدير يصطخب :

يا فؤاد يا وش القملة * مين قالك تعمل دى العملة (٣٢) *

هذا هو شعب مصر * شعب الحارة التى حكى عنها « نجيب محفوظ » بسماته وثقافته الشعبية التى تمثلها أديبنا الكبير فى وجدانه فجاءت صورة صادقة معبرة عن هذا الشعب العريق *



٣٩ - نفس المرجع السابق : ص ١١٧ *

٣١ - نفس المرجع السابق : ص ٣٩ *

٣٢ - نفس المرجع السابق : ص ٣١ *

مجلدنا

للدكتور عبد الحميد يونس

د. ابراهيم أحمد شعلان

لقد كان من حسن الطالع أن أكون أحد تلاميذ الأستاذ الدكتور العديدين بل أحد أبنائه كما كان يقول ، وكان من حظي السعيد أن اقترب من فكره وحياته أكثر من ثلاثين عاما وان تتوطد صلتى به تماما في الستينيات في مرحلة الدراسات العليا ، وأن تجمعي به صورة نادرة اعتز بها وهو يفتح أحد المعارض التابعة للثقافة الجماهيرية عندما كان مسئولا عنها في الستينات في وزارة دكتور ثروت عكاشة الأولى ، وقد أتيت لي أن أسير معه مرات وأن أجلس اليه تلميذا ومريدا ساعات مديدة وان أنهل من فيض علمه وخبرته ما أمكنني وكان فيها يلخص فكرته في الحياة العادة وفي الثقافة . لقد كان الأستاذ الدكتور ينفر من الجبر ويرى أن الانسان خالق أفعاله وأنه يستطيع أن يكون أو لا يكون، وهكذا تحدى الزمن وحفر صخوره بأظافره واجتاز بنجاح واقتدار نتوءاته ومتعرجاته وشق طريقه بكفاءة واقتدار وإرادة حديدية لا تكل ولا تلين . فكان نموذجا عظيما .

وعندما امتدت بي سنوات الغربة في جامعات الجزائر أحس بالقلق وكان يلج على في العودة والمشاركة ولم أكد أستقر وأتقدم بدهدى المتواضع ليرى ثمرة غرسه حتى وافته المنية وكنت على موعد معه بعد عودته من الاسكندرية ولكن شاءت ارادة الله غير ذلك . رحمه الله رحمة واسعة وأسكنه فسيح جناته . ولتهدأ روحك يا أستاذي بما كونت من كنائب علمية مستمرة الى الأبد .

★ ★ ★

« مجتمعنا » فى محيطه الثقافى :

فإذا جاز لنا ان نقول ان الجغرافيا عنصر هام وفعال فى حياة الأمم وأن التاريخ هو ذاكرة الشعوب ووعاء الماضى بخبراته وتجاربه . فان العنصر البشرى ربما فاقهما أهمية لأنه محرك الحضارة وسر تواصلها واستمراريتها بل ان الفرد المصرى لا وجود له خارج غابة الطقوس الاجتماعية والقيم الدينية فهو كائن اجتماعى أولا تاريخى ثانيا أو هو كيان اجتماعى تاريخى معا . ومن هنا تظهر أهمية هذا الكتاب الذى اهتم بالفرد ككائن اجتماعى .

★ ★ ★

وقد يكون من المفيد أن نستعرض بشكل موجز موضوعات الكتاب من خلال العناوين التى تحمل دلالات هامة بل هى عبارة عن منهج ورؤية وأسلوب وننتقل منها الى العرض التفصيلى وهذه العناوين هى عشرة بما فيها التمهيد والخاتمة لأنهما فى صلب الموضوع ويستحوذان على صفحات كثيرة . أما العناوين الأخرى فهى :-

- اكتشاف الوطن ٣٧ - ٢٤
- وجدان الشعب ٢٥ - ٣٦
- لغتنا القومية ٣٧ - ٤٥
- عادات وتقاليد ٤٦ - ٥٧
- اللبنة الأولى ٥٨ - ٧٣
- الجلباب الأزرق ٧٤ - ٩٢
- أسوار المدينة ٩٣ - ١٠٩
- الثورة الصناعية ١١٠ - ١٢٦

- **فى التمهيد** يرى المؤلف أن التاريخ لا يكفى لأنه يكتفى بتصنيف الوقائع البارزة دون تفصيل ويطلب بمنهج آخر أقرب الى التفصيل وأدنى الى الواقعية ولذلك كانت الحاجة ماسة الى الدراسات الاجتماعية وعلم النفس الاجتماعى والجماعى مع ما يتضمن من تعبير فنى وخاصة الأدب الشعبى .

- أما **اكتشاف الوطن** فلا يكون من خلال رؤية المؤرخين الأجانب الذين يحكمون على مصر من الخارج ولكن من خلال انطباعه فينا وتأثيرنا نحن فيه وبمعنى آخر هو علاقة حياة وفطرة غرسها

هذا الكتاب هو العدد رقم ٢٤ فى سلسلة « اخترنا لك » التى كانت تصدرها مصلحة الاستعلامات فى دورية شهرية باللغتين العربية والانجليزية وكان الأستاذ الدكتور أحد أعضاء اللجنة ويشارك فى تحريرها واعدادها . وقد نشر هذا الكتاب فى أول أبريل ١٩٦٥ وهى الفترة التى تم فيها الاستقلال وخرجت من مصر كتائب الاحتلال البغيض ، وكان الشعار المرفوع فى ذلك الوقت « ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعمار » ، والمعنى الواضح من هذا هو الاحساس بالذات ودعم الثقة بالنفس استعدادا لمسئوليات الاستقلال ومتطلباته ، ولذلك فقد سارت سلسلة اخترنا لك فى خطين واضحين **احدهما : خط سياسى والآخر : ثقافى علمى** . وطبعى أن يتولى المسئولية الثقافية العلماء ورواد الفكر والثقافة ، وقد صدر فى هذه السلسلة مجموعة من الكتب الثقافية التى تبشر بالمستقبل وتدعو الى الايمان بالنفس والاعتماد على الذات مثل : « مصر ورسالتها » ، « الأمة والمواطن الصالح » ، « الأمة العربية » ، « نحو وعى جديد » ، هذه الانسانية فى الشرق » وأخيرا الكتاب الذى بين أيدينا .

ولا شك ان ظهور هذا الكتاب فى هذه الفترة هو مساهمة فعلية فى بناء فكر مستقل والاعلام عن نهضة على الأبواب بعد كابوس الاحتلال ، كما يرمى الى انشاء حركة واسعة للتعريف بمصر والمصريين وتحقيق النزعة الوطنية على أسس موضوعية خاصة وان المؤلف كان على وعى تام بالظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التى تمر بها البلاد ويدرك مدى ما تعرضت له الشخصية والانسان المصرى من ظلم واضطهاد وتشويه ، ويكفى ان نقول بصدق ان هذا الموضوع لم يخضع لدرس منصف وأن أغلب الدراسات السابقة باستثناء دراسات الهلباوى وابنة الشاطىء والأب هنرى عيروط كانت تعبر عن رؤية ضيقة الأفق أو رؤية خارجية أو تسجيلية ، ولهذا فان هذا الكتاب قد ظهر فى أشد أوقات الحاجة اليه .

الله في القلوب واستحدث توازنا بين البيئة المادية والبيئة البشرية .

- وبالنسبة لوجدان الشعب فان التاريخ لا يمكن أن يطلعنا عليه ولكن لمعرفة ذلك علينا أن نتجه الى وجهة أخرى وهى تلك الملاحم التى التى يبرز أكثر من أى شىء آخر وجدانه بجميع خصائصه ومقوماته لكي نكون أكثر احساسا بانفسنا المقررة ونفسنا الجامعة .

- لغتنا القومية أما وسيلة هذا الوجدان الى الظهور والتماذك عبر الزمان وعبر المكان فهى اللغة والمقصود باللغة ليست بمعناها الضيق مجرد المخارج والاصوات المحددة ولكنها - كما يقول - كل ما اصطلاح المجتمع عليه للابانة من الوجدان العام ، ومع ايمان المؤلف بهذا المصطلح الواسع الا انه رأى ان يقتصر على جارة اللسان الانساني وهى تعنى كل النهجات التى يتلاعى بها المواطنون وابناء عمومهم فى الوطن العربى الكبير وبمعنى آخر اللغته المسموعة واللغة المكتوبة .

- عادات وتقاليد : يخضع المجتمع لعادات وتقاليد رسبها المجتمع وحافظ عليها وأخذ المجتمع من القديم والحديث ما ساعه ذوقه وأحسن بنفعه العام وقد صور الأدب الشعبى والفصيح هذا الصراع بين القديم والجديد .

- اللبنة الأولى : والأسرة هى اللبنة الأولى ، يرى ان المجتمع المصرى من أكثر المجتمعات احتفالا بالزواج وتقديسا له وحماية للعلاقة الزوجية وتأكيدا لعواطف الأبوة والأمومة والبنوة جميعا ، كما أن الزواج عند المجتمع هو شعيرة دينية واجتماعية ، وقد احتفلت النصوص الشعبية بهذه العلاقة .

- الجلباب الأزرق : أبرز الشخصيات الخاصة فى الكيان الاجتماعى المصرى هو الفلاح الذى شهد أحداثا متعاقبة أسلمته الى الخوف والأسى الذى وضع فى أغانيه وملاحمه .

- أسوار المدينة : أبرز ما يميز مدينة العصور الوسطى حتى فترة قريبة هى وجود

الأسوار حولها ومن ثم فقد استقلت المدن وفى داخلها تنشأ المهن التى يتوارثها أصحابها الأبناء عن الآباء ، كما يتحدث عن صورة القاهرة المملوكية بأزقتها وحاراتها وأحيائها ومقاهيها التى كانت تقوم بوظائف اجتماعية وقد صور الأدب الشعبى وخاصة الملاحم هذا الاستقلال .

- النورة الصناعية : وهى النورة الصناعية الحديثة فى مصر وتستهدف غنيين أساسيين هما الموازنه بين عدد السكان المتزايدين وبين اسباب العيش الكريم ويتمثل ذلك فى تصنيع الريف وخلق الصناعة الثقيلة .

ومن هذا العرض السريع نجد أن هذا الكتاب يرتكز على محورين أساسيين هما :

- المحور الاجتماعى - المحور الأدبى

ويهدف المؤلف من سده الدراسة الى « ان ندرت أولا : مكاننا من التاريخ وثانيا : مكاننا من الحضارة ويعيننا على أن نتمثل حقوقنا وان نهض بمسئولياتنا لا بالنسبة لأنفسنا واجيالنا الحاضرة فقط ولكن بالنسبة لذارينا وللانسانية كلها » ص ١١ ، ١٢ كما يرى ان هذه الدراسة هى فرض عين لا فرض كفاية وان الوعى بذواتنا ليس رفاهية ثقافية ولكنه ضرورة حضارية .

اولا : المحور الاجتماعى

من البداية يركز المؤلف على ظواهر كونية ثلاث تدخل ضمن مقومات الوطن العربى من الناحية الطبيعية ويرى أن هذه الظواهر الكونية تصلح فى ذاتها مجتمعة لتكون شارة أو رمزا للوطن المصرى أو هو ينادى بعلم مصرى جديد يتألف من هذه الظواهر وهى الشمس والنهر والصحراء ، وهذه الظواهر هى التى أوحى للمصريين أفكارهم وعلاقاتهم ومعتقداتهم وتصوراتهم عن الدنيا والآخرة .

أما الشمسى « فهى تكاد تبدو سافرة النهار بطوله على مدى العام ومن هنا قدسها المصريون الأقدمون ولاحظوا دورتها وقاسوا عليها فترات الزمن فى اليوم وفتراته فى السنة فصوّلا

محددة وجعلوا من ذلك كله تقويمًا من أدق التقاويم .. وجعلوها رمز الحياة .. ولا يزال المصريون يتأثرون بهذه الظاهرة الكونية في فطرتهم ، وفي وجداناتهم وفي أخلاقهم ولا تزال أعضاء أترية من عقيدتهم فيها وهي أعضاء غير ذات وظيفة نراها في النقش على الكعك ونراها حين يلقي الصغار بأسنانهم في عين « الشموسة » .. كما ان التقويم الشمسي هو الذي أعطى أوروبا والعالم الغربي التقويم الحاضر » ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

أما الظاهرة الثانية فهي النيل . وقد أخذ المصريون عنه صفات الدأب والمثابرة والوفاء والنزوع المستمر الى البناء والخير والنفع بلا تفريق كما أخذوا عنه النزوع الدائم الى الوحدة والترابط ذلك ان اختيار النيل لمجرى بين صحراويين شاسعتين جعل المواطن المصري يحتفظ بأهله ويتشبث بكيثونه ، كما جعل الجاذبية البشرية الى الداخل أى الى ما حول النيل . وهذه الخصيصة دفعت بالعناصر الوافدة الى مصر الى أن تنطبع اذا استقرت بالطابع المصري وهي من أبرز الخصائص المصرية التي لاحظها العلماء فالتصير والهضم صفة أساسية من صفات النيل والبيئة الفيضية من حوله أو كما يقول المؤلف « خليفة فطرية من خلائق مصر » ص ١٩

والنيل هو الذي علم المصريين فلاحه الأرض ونظمها لهم في مواسم ري وبذر وحصاد وعلى ضفافه نبتت آلة الحضارة الأولى وهي ورق البردي فكتب المصريون وسجلوا ووصلوا الماضي بالحاضر فتواصلت المعرفة وانتظمت الحياة واستمرت متجددة متشابكة وكانت الحضارة الانسانية (١) *

أما الظاهرة الثالثة فهي الصحراء وهي التي جعلت مصر تميل الى الاستقرار في الوادي الخصيب أزمانا متطاولة وهي التي أسبغت على المواطن المصري صفة المحافظة على الذات دون

انغلاق فقد تفاعلت مصر من الناحية البشرية عن طريق الصحراء بالشعوب الاخرى وكانت الصحراء الشرقية نقطة التفاعل بين الجزيرة العربية ومصر ثم كانت الصحراء الغربية فيما بعد نقطة اتصال بين مصر وعرب شمال أفريقيا ، وبفضل هذا الموقع بين نقطتي الاتصال أصبح الوطن المصري نقطة الارتكاز في العالم العربي ص ٢٠ أو كما يقول د/ حمدان « ان مصر تكاد تنفرد بأنها تجمع في تناسب نادر بين قدر من عزلة في غير تقوقع وبين قدر من احتكاك لا يصل الى حد التميع وبهذه المعادلة الدقيقة تحتفظ بكيان وشخصية متميزة قوية » (٢) أو كما يقول د/ حمدان في نسخة أخرى « في مواجهة الغزو الخارجي كانت مصر تمارس « الغزو من الداخل » بمعنى انها كانت تتمتع بقوة امتصاص نادرة وحيوية بيولوجية تبتلع وتهضم بها معظم العناصر الوافدة حتى تصهرها - كانهما البوتقة - في الجسم الكبير ، وهكذا كانت العناصر الوافدة تحتوى وتمصر في النهاية دمويًا كما هو حضاريا » (٣) *

العادات والتقاليد :

تكون العادات والتقاليد صلب السلوك الاجتماعي لأنها من ترسيبات المجتمع حافظ عليها واعتبرها جزءا من قوامه وهي تقوم له بوظائف حيوية كما أنها بمثابة قانون غير مكتوب لأن المجتمع يراها أقوى من أن تحتاج الى تسجيل ولأن أفراد المجتمع يعرفونها في أنفسهم ويلتزمون بها في سلوكهم دون أن يستشعروا ضرورة تدوينها » ص ٤٦ *

وقد اصطدمت هذه العادات بعادات أخرى وتقاليد مغايرة وكان لزاما عليه أن يعدل في بعض عاداته وتقاليده بحيث يلائم تطوره وأن يأخذ من الحديث ما ساعه ذوقه وأحسن بنفعه العام *

(١) اشار د. جمال حمدان الى دور النيل في حياة المصريين في الجزء الثاني من كتابه شخصية مصر ج ٢ / ٣٤١ هـ *

(٢) شخصية مصر / د. جمال حمدان ج ٢ / ٣٦٤ - طبعة القاهرة - عالم الكتب ١٩٨٠ *

(٣) شخصية مصر / دراسة في عقيدة المكان / د. جمال حمدان « نسخة أخرى » ط ١٩٧٠ مكتبة النهضة المصرية .

على أن هناك قضايا تترتب على إقامة اللبنة الأولى وهي عبارة عن مجموعة من المشاكل التي تتعلق بالكيان الأسرى كالمبالغة في الاحتفال بالنفقات المظهرية أو عدم التكافؤ عند الزواج كالتباين في السن بين الشريكين أو الطلاق .. الخ . وقد حاول المؤلف أن يعالج هذه القضايا من خلال الرؤية الاجتماعية واحتفال المجتمع بالقواعد التي ترسم الدوائر المحددة السلوك الذي يتفق مع مصالحه والمحافظة على وجوده وتدعيم كيانه .

الفلاح أو الجلباب الأزرق :

يعد الفلاح من أبرز الشخصيات المكونة لصلب الكيان الاجتماعي ذلك أنه من أكبر الشرائح الاجتماعية وأكثرها أهمية وأثبت الشخصيات أو النماذج البشرية في المجتمع المصري ، ويرى المؤلف أن « الجلباب الأزرق » شارة على القطيعة التي استحدثتها الطغيان والاستبعاد بين أهل المدن وأهل الريف ، وقد كان الاستعمار الأجنبي يؤكد هذا المعنى ويكرره بمناسبة وغير مناسبة لئى يستحدث على أساس الاختلاف في الزي واللون شعورا بالمغايرة بين المتعلمين في المدارس الذين انسلخوا عن القرية والارض وبين آبائهم وأخوتهم في الريف » ص ٨٢ .

أما عن دور القرية وأثرها على الفلاح فانها تكاد تكون وحدة مترابطة ولهذا الترابط وظيفة اجتماعية ذلك ان الفلاح الذي يتعرض للاضطهاد في تاريخه الطويل أحس بأنه لا يمكن أن ينفرد بداته وان قوته كواحد لا تستطيع أن تدفع عنه شرا ومن أجل ذلك اندفع الى التآزر وبني القرويون مساكنهم على طراز موحد في الشكل يعتمد على التلاصق ، كما أن ضرورة الأمن الجماعي فرضت على القرية أن تتشكل على هذه الصورة منذ قرون وقرون ، فاذا ألم بالفرد ما يهدد ذاته أو أهله أو حيوانه خف جيرانه الى تجديته » ص ٧٥ .

أما الوظيفة الأخرى للقرية فانها تفرض على أهلها رقابة اجتماعية كرقابة الضمير على كل فرد وهذه الرقابة تضبط سلوك جميع الأفراد

وفى هذا المجال فقد اهتم المؤلف بالوقوف عندما توهمه الدارسون والمتقنون من وجود عادات ضارة وتقاليد غير نافعة وهي التي كمننت في وجدان الشعب أو بقيت في طبقاته الدنيا فان هذا يدل في ذاته على بقاء وظيفتها الحيوية وان انجسرت عن معظم الكيان الاجتماعي » ص ٤٧ ويرى المؤلف ان « الاستشارة أو شجذ العزائم أو عواطف الجماعة التي تثيرها هذه العادات هي مشاعر ضرورية وهامة لحياة الجماعة واذا أدركنا ذلك عرفنا قيمة العادات والتقاليد في مجتمعنا وتخففنا من وصفها بالخير أو بالسوء ص ٤٨ ويعطى أمثلة على ذلك « بالمآدب - الضيافة - اقتسام الرغيف وأكل « العيش والملح » - جرح الأصابع ولحق الدم » كل أولئك روابط ينزع المجتمع الى تحقيقها في كيانه وفي عناصره وفي أفرادها ومن ذلك أيضا « تشييع الجنائزات - اقامة المآتم - الموالد - الميلاد - الحنان - الاحتفالات السنوية - استعراضات الجيش - مشاهدة الألعاب والحفلات الرياضية الكبيرة » .

فالعادات والتقاليد بهذه الصورة لها غاياتها التي يحددها المجتمع ولها وظائفها التي يريدها فيما يتصل بعلاقات العناصر والأفراد والجماعة .

فالزواج - على سبيل المثال - من أوضح التقاليد . فالمجتمع يحتفل بالرباط المقدس ويشهد عليه ويسجله ويعترف بشمرته ويشهد حفلاته من موسيقى وغناء ولا تقف الدلالة عند فرحة المجتمع بهذه الشعيرة فحسب ولكن يأتي أيضا الاشهاد العلنى الذي يعد ركنا أساسيا من أركان الزواج .

ومن ثم كان على المجتمع القوى أن يقوم بعملين أساسيين أولهما : المحافظة على العادات والتقاليد دوات الوظائف الإيجابية وثاني العملين أن يعدل في وعى وأناة من صور العادات والتقاليد التي ضعفت وظائفها أو انقرضت وعليه أن يبرىء العادات والتقاليد مما تسرب في تضاعفها من السحر والشعوذة ومن بقايا الوثنية وأن يخلصها من الاستئانة اليها والاستهواء المضلل بها (ص ٥٥) .

فى المدينة حتى عهد قريب وهى شخصية **الفتوة** الذى كان له دور عند الأفراح والمآتم وحفلات الختان حيث تشتد المنافسة فى هذه الحفلات وقد تخرج عن كل حد معقول .

وفى المدينة ينتشر التوزيع المهنى (**النقابات**) وكان الفرد الذى يريد أن يتأهل لمهنة أو صناعة اما أن يرثها عن أبيه وبذلك تتواصل حياة المهنة فى أجيال متعاقبة واما أن يلتحق بـ « أسطى » حيث يقوم منه مقام الابن أو الصبى ويلزمه الى أن يستكمل ثقافته العملية فيستقل بنفسه * وكل مهنة أو تجارة لها شيخ أو نقيب يجمعهم ويعالج مشكلاتهم ويمكننا أن نعرف المقاهى الخاصة بكل طائفة يلجأ إليها العاقل أو المحتاج الى المشورة .

ثانيا : المحور الأدبى أو الثقافى :

من المشكلة التى يركز عليها المؤلف بين الحين والآخر هى مشكلة التاريخ المكتوب الذى يعجز عن الإفصاح عن الوجدان الشعبى المصرى لأنه يصنف الحوادث ويتسم بالتعميم وقد أخذ هذا التاريخ فى صورته الرسمية الى سنوات قليلة يقص سيرة مصر من قمة الكيان الاجتماعى ويرتب مراحل هذه السيرة بالدول الحاكمة وان كانت من عنصر أجنبى « ص ٢٥ » وقد كان على المؤلف أن يتحاشى التعابير والصور التى صدرت تحقيقا لوجدان القلة الاقطاعية أو ارضاء للحاكم الاجنبى وحاشيته ، وكان عليه أن يتجه الى تصوير هذا المجتمع من الداخل بالتعبير الفنى وبالأدب الشعبى بصفة خاصة ذلك أن هذا

الأدب - كما يقول المؤلف - تندرج فيه أحلام الشعب المصرى ومثله وتجاريبه المريرة فى النزوع الى التحرر وآلامه الحادة فى مغالبة الظلم والاستعباد ، ولأن هذا الأدب الشعبى يصور المجتمع من السفح أو من أسفل الكيان الاجتماعى ويظهر هذا الأدب فى الملاحم والالغاني والامثال والوصايا وهى خلاصة معارف عملية تتلقاها أجيال عن أجيال « ص ١٠ »

وترسم لهم نموذجا اجتماعيا لا ينبغي عليهم أن ينحرفوا عنه بحال من الاحوال ، والعرف فى الريف أقوى من القانون المكتوب وللمجتمع فى الريف عادات تجسم هذا النزاع الى الأخذ بالثأر والانتقام للعرض ويظل المجتمع متيقظا لذلك الهدف مطالبا بوفائه والفرد الذى لا يقوم بتحقيقه يتعرض لنقد المجتمع ويختل التوازن بينهما ، وكثيرا ما يرغم الفرد على الخروج من اطار مجتمعه الى حين لا لكى ينسى ذلك الهدف ولكن ليتربص بواتره أو بالفتاة أو المرأة المنحرفة عن نموذجها الاجتماعى وينتهر الفرصة لياخذ بثأره أو يغسل العار عن نفسه « ص ٨٦ »

المجتمع المدنى أو المدنية وأسوارها :

ان المدنية التى يعنىها المؤلف هى مدنية العصور الوسطى أو المملوكية وظلت تحافظ على كيانها حتى أوائل القرن العشرين وهذه المدنية كانت محدودة بأسوار ولها دور وظيفى من حيث توزيع الأدوار والاختصاصات تبعا للتنظيم الوظيفى من حيث توزيع الاحياء وارتباط المهن بهذه الاحياء والاسرة وعلاقتها بالحرف وتشابك العلاقات وأثر ذلك على التكوين الأسمى والتنظيم الاجتماعى .

فهناك **المنادى** الذى ينقل الأوامر والنواهي ذات الطابع الرسمى وينشرها على الملأ حيث كان يجوس خلال الاحياء ورفقتيه ممثلون للحكومة وقد ألف الناس فى المدينة هذا المنظر واحترف أفراد بأعيانهم مهنة المناذاة غير الرسمية عندما يفقد شئ أو يضل غلام وتبحث عنه فى الاحياء الأخرى .

أما **الموالد** : فهى محل اجتماع سكان المدن فى صعيد واحد تتخذ كل مدينة موقعا معيناً من ساحة المولد تنصب فيه خيامها ويجتمع فيه أفرادها وتقام الموالد لواحد من أهل البيت وأولياء الله الصالحين فى المدينة نفسها ، وفى الموالد تقام مباريات رياضية على النحو القديم كالتحطيب والبرجاس وغيرها .

وقد يدب بين ممثلى الاحياء والحارات المختلفة منازعات وهنا تظهر شخصية كانت شائعة

وهو بهذا يرى أن الثقافة الشعبية هي الأساس الذي اعتمدته في محاولة دراسة نفسية هذه الشرائح الدنيا من المجتمع . على أنه يقرر حقيقة هامة وهي أن الثقافة ليس معناها التراث المأثور في الكتب فقط ولكنها - كما يقول - إلى جانب هذا مجموعة من الصور والتعبير والعلاقات والتجارب والخبرات غير المحفوظة في الطروس » ، ويرى أن الرأي الذي ينادى

بانقسام المجتمع إلى مثقفين وغير مثقفين انقسام غير صحيح ولا وجود له ذلك « أن جميع الأفراد بهذا المفهوم الاجتماعي مثقفون تتفاوت أنواع ثقافتهم ودرجاتها وانقسام المجتمع إلى أميين وغير أميين انقسام لا يقوم على مجرد العلم بالقراءة والكتابة وإنما يقوم على ما يكسبه هذا العلم أصحابه من قدرات وخبرات ، ولذلك كان التراث الثقافي القومي هو تراث الجميع » ص ٤٣ .

إن الملاحم العربية ما تزال تتردد على ألسنة الناس وقد لاءم الجمهور بينها وبين مطالب حياته الوجدانية ، وما تزال ملحمة بنى هلال تصور نزوع الشعب المصري إلى التوحد يفضل نبيله العظيم وقد كان يحفظها أبناء الجيل الماضي من المثقفين وغير المثقفين على السواء والجازية تجمع متفرقات هذه الملحمة وهي شربانها ورمز الوفاء للزوج والولد والعشيرة والموطن ، كما أن هذه السيرة تعنى أن الشعب تغنى أمجاده في سير الفرسان عندما غلب عليه حكام من غير العرب . لقد التمس الشعب المصري عصر البطولة في سير فرسان العرب ولكنه أخذ هذه السير وعدل في وظيفتها القبلية وحولها إلى وظيفة قومية ص ٢٧ .

وعلى الرغم من توزع الشعوب العربية والإسلامية فإنها تبدو في هذه السيرة وفي غيرها عالما موحدًا ترتفع بين أجزائه الحواجز والحدود وقد شارك الشعب المصري في إنشاء مثل هذه الملاحم بتعديل صورتها لكي تلائم طبيعته ومزاجه .

وفي هذه الملاحم استطاع الشعب أن يجسم المثل العليا والفضائل المقررة كما يتصورها ،

كما استطاع أن يتوسل بالكاريكاتور ليضخم خصلة انطلاقًا من رغبته النزاعة إلى الإصلاح والتطور ومنفسًا عن ضيقه من بعض ظروفه ومتخلصًا من همومه يساعده على ذلك سليقة ناقدة تستطيع أن تفصل بين نفسه المثألة أو الساخطة وبين الظروف التي أدت إلى ذلك وبهذا يمكن أن يحول مأساته إلى ملهاة يستل على عليها ثم يأخذ السخرية منها ، وقد جسم هذا في شخصية « جحا » التي أصبحت رمزًا مصريًا

ويمكن أن نرى أساليب المصريين في مواجهة ظروفهم وأحوالهم فيما أثر عنهم من اهتمام بالكتابة يرسلها الفرد في أصعب الظروف وأحلك المواقف ، وقد لجأت المحن وتناولها ومحاولاته المستميتة للتخلص منها إلى السخرية من النفس وكأنه يتحرك بلا غاية ولا فائدة فوقع في وجدانه ما يشبه اليأس وضعف إيمانه بالعقل واطمأن إلى القدر واعتقد بالخط المكتوب على الجبين . بيد أنه عندما يلوح بارقة أمل سرعان ما يعاود الجهاد في التخلص من عيوبه ثم تسلم الأمور القهرية إلى العودة من حيث ساء ولذلك يمكن ملاحظة غلبة الحزن على الوجدان الشعبي حيث يطعم جميع أغانيه ومواويله وهو حزن - كما يقول المؤلف - مبهم غير واضح ومجمل غير مفصل مهما كانت الالفاظ والعبارات ومهما كان الموضوعات والأغراض » ص ٣٤ .

أما الأدب الرفي فيشير المؤلف إلى تلك الحقيقة البارزة في هذا الأدب وهي رنة الخوف والألمى التي تغلب على أغانيه كما أن نغمة هذه المواويل عند الانصات إليها واحدة تشترك كلها في الأنين والشجن والبكاء على مفقود » ص ٧٨ .

أما الملاحم الشعبية تلك التي يقبل عليها الفلاح ويتذوقها ويتفاعل معها فهو يسمعها على أنها حقيقة وقعت بالفعل وليست من تلفيق القصص أو وقائع حدثت لقومه أو عشيرته ثم تحولت من استشارة أنفعال تفيد منه الحياة إلى التنفيس عن شعور بعيد عن الواقع .

فإذا انتقلنا إلى أدب المدينة وجدنا أدب المندرة وأدب القهوة وأدب المجتمع النسائي وغلب على أدب القهوة الملاحم والقصص والنوادر والأخبار

والمعارف وغلب على أدب المندرة حكايات فيها عروق خرافية وفواير تقوم على الكتابة والرمز * ويرى المؤلف أن المطلع على هذه الأنواع يستطيع أن يرتبها على أساس الأدب الخاص بالذكور والأدب الخاص بالاناث ، وكذلك على أساس اجتماعى أى الأدب الخاص بالطبقات العليا وبعض الوسطى والأدب الخاص بالذين أحرزوا حظا من التعليم والذين اعتمدوا على الحياة فى تحصيل الثقافة والمعرفة *

أما فى مجال **المقارنة بين الأدب الريفى وأدب المدينة** فيرى المؤلف أن أدب المدينة يحكى النموذج العام الذى فى الريف ولكن فى اطار أكثر صقلا وان اتفقا فى الادعاء والاستسلام للقدر وما تأتى به الأيام *



اللغة واللهجات

ان المؤلف يرى ان المجتمع هو الذى يشكل لغته وأنه يوزعها على طبقاته وعناصره ومن ثم تنظم لغته لهجات اقليمية وطبقية ومهسية ، وهذه اللهجات تعيش ما عاش المجتمع ويبقى بعضها ويفنى بعضها الآخر ويتداخل بعضها فى بعض وتصبح اللهجة التى تجمع الاقاليم والطبقات والمهن * وهذه اللهجة - كما يقول - هى العروة الوثقى فى المجتمع كله تقوى بقوة نزوعه الى الوحدة وهى مرنة تأخذ من اللغات الأخرى وتعطيها وتحافظ فى الوقت نفسه على قوامها المتميز وتدافع عن وجودها ص ٤٠ أما ما يبدو من خلاف بين اللهجات فان مصدره توزع اللغة على البيئات الصغيرة والمجتمعات الصغيرة ، وقد يحكى هذا الخلاف ظواهر اقليمية وطبقية ومهنية ، ولكنه فيما يبدو خلاف ظاهرى لأن الدرس المتعمق لهذه اللهجات سيكشف ما بينها من روابط ويميط اللثام عن علاقات قديمة بين مصر وجاراتها * ص ١٢٩

وبعد فيجب أن نقرر بصدق أن الكتاب رغم صغره النسبى مليء بالأفكار والمشاعر والأحاسيس المخلصة والحماس الصادق دون انفعال ، ففى كل سطر من سطره تفوح رائحة الوطن والوطنية التى انشغل بهومها طوال حياته ، وهذه المشاعر لا تهدف الى الدعاية الساذجة وانما تدعو الى التعريف والاعلام وتوضيح الحقائق وتفسير الغامض ، فقد القى أضواء كاشفة على قطاعات وشرائع فاعلة ومؤثرة فى الكيان الاجتماعى ، ومع هذه المشاعر فانه لم يتبعد عن الموضوعية وهى ليست بالضرورة نقضا لها ولكنه فرق بينهما بهدوء فجاءت أفكاره واضحة وتتسم بالسلاسة وما يؤكد هذا انه لم يكن يبسط فكرته حتى يدعمها بنصوص يقينية أو معلومات استمدتها من حياته تارة أو من دراساته تارة أخرى ، وحتى عندما كان يحاول أن يرد على المغرضين أو يدفع الظلم عن الشرائع الاجتماعية التى تعرض لها فانه لم يكن يلجأ الى الديماغوجية - ان صح هذا التعبير - ولكنه كان يعتمد على الحقائق والنصوص فهى سند له ودليله *

كما يمتاز الكتاب كذلك بدقة الملاحظة وقد تبدى ذلك عندما كان يلقي الضوء على بعض العادات التى لا تشد الانتباه أو يعطى فكره أقرب ما تكون الى الحكمة كقوله « العرف قانون غير مكتوب » ، وفوق هذا وذلك وخلال الكتاب نجد انه **يطالب** « يا حبذا لو انعكس تواصل الحياة بعد ان حطمت الأسوار المصطنعة على متاحف اقليمية تحافظ على خصائص الاقليم وتراثه وروائع النوابع من أفراد » ص ١٠٩ ، « ولكى نعين الحياة على التقدم ينبغى أن نذكر حقيقة مجتمعنا فى هذه الفترة الحساسة من تاريخنا وأن نعاون ارادته التى تنزع بفطرتها الى الاتحاد والتكافل والتعاون لا بين الجيل المعاصر وحده ولكن بين الأجيال المقبلة أيضا » ص ١٣٧ .

ويدافع عن مصر فيقول « مصر لها تراث حضارى طويل وفيها من الاستعداد للتطور

قدمها أو لأن أفرادا منها تفتنهم نماذج اجتماعية أجنبية » ص ١٣١ ، يقدم المؤلف كل هذه الأفكار وغيرها فى أسلوب أدبى أنيق يتسم بالوضوح والقوة والبساطة فى آن واحد ولا غرو فالاستاذ الدكتور يخاطب مجتمعا متعدد الميول والأهواء والمشارب تنتشر بين أفراده الأمية ، ومن ثم كان عليه ان يلجأ بين الحين والآخر الى التوجيه والتوضيح والتبسيط والتفسير وأن يقترب كثيرا من الأفكار السائرة وأن يخاطب الجميع على قدر استيعابهم ، والمؤلف من جانبه يهتم بأن تصل أفكاره الى أكبر مساحة فى الثوب الاجتماعى خاصة وأنه يؤدى من خلال هذا الكتاب وفى هذه الفترة دور الرائد والموجه .

ما ليس فى غيرها ٠٠٠ وصنيع الاستعمار فى الاعتماد على الإيحاء والاستهواء مضللا وظالما عندما اتكأ على أن مصر بلد زراعى » ص ١١١ .

ويقيم النصيحة فيقول « وليفطن كل امرئ منا الى مكانه فى مجتمعه الخاص ومجتمعه العام وأنه بجهده وتعبيره يحقق ذاته الفردية وذاته الجماعية أيضا وأن عمله لنفسه يتضمن عمله للجماعة .. وأنه مصرى يضم فى نفسه تراث أمة عريقة مجيدة لها رسالة تقوم على الحضارة والبناء والسلام » ص ١٢٦ .

وقد يلجأ الى **التوجيه** فيقول « كان لزاما علينا أن نحافظ على العادات والتقاليد ذوات الوظائف الحية فى مجتمعنا وألا ننكرها لمجرد

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم

كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور

الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات

الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .



الدكتور عبد الحميد يونس

الأساطير

إبراهيم حلي

إذا ذكرنا دراسة الأساطير في الأدب العربي الحديث ، أو في الماثور الشعبي فعلى الفور نتذكر أعلاما كبارا رحلوا بعد أن أقمتموا هذا المجال العلمى بكل جسارة، فضلا عن الأحياء منهم الذين ما زالوا يعيشون بفضل من ربهم فوق الأرض يرزقون .. من هذه الأعلام الشاهقة نذكر الأستاذ الفاضل الشيخ (أمين الخولى) بفضل ريادته وتوجيهه أنظار تلاميذه لهذا النوع من الدراسات الانسانية التى كانت مهملة ذات يوم على استحياء فى ركن ثقافى منزو ..

ونذكر الدكتور (شكرى عياد) بدراسته (البطل فى الأدب والأساطير) والتى فتحت آفاقا معرفية واسعة أمام شغف كل مهتم بالأساطير والبطولة ..

ونذكر الأستاذين (درينى خشبة) و (محمد صقر خفاجة) واختراقهما لسحب جبال آلهة الأولمب ، بحثنا عن (أساطير الحب والجمال عند الاغريق) ابان (عصر الأساطير) المزدهر ..

كما نذكر الدكتور (احمد كمال زكى) صاحب الدراسة الخضرية المقارنة فى (الأساطير) العربية وغير العربية . سعيا وراء تأكيد ذاتنا وقوميتنا وحضارتنا بالنظرة الثقافية المتأنية فى مرآتنا الثقافية .

من المقالات التى نغلت الى أعماق الاساطير . سواء أكانت محلية أو غير محلية ، فقد استطاع بأستاذيته أن يربطها بعام الفولكلور ، ولهذا يستحق أن ينال فضل السبق والريادة فى هذا الضمار الذى لم يشاركه فيه أحد .

أما الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) صاحب (الأسطورة والفن الشعبي) ، و (الحكايات الشعبية) ، و (معجم الفولكلور) ، و (موسوعة الآداب والفنون الشعبية) ، و (مجتمعنا) ، و (التراث الشعبي) ، والعديد

لقد نبغ اهتمام الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بالأساطير بحكم اهتمامه بالأدب الشعبي بصفة خاصة ، وبالفولكلور بصفة عامة ، بعد أن آمن بوحدة تكامل الدراسات الانسانية جمعاء وتضافرها القوى المتلاحم .

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن هذا الارتباط : « ٠٠٠ والأدب الشعبي ، باعتباره حلقة كبيرة من حلقات الفولكلور ، يفيد من الدراسات المتخصصة فى الميثولوجيا ولا يستطيع أن يستغنى عن هذه الدراسات بحال من الأحوال ، ومن دلائل التوفيق أن الاتجاهات الأخيرة فى الدراسات الأدبية فى العالم العربى قد فطنت الى طبيعة التراث الثقافى ، وأدخلت فى حسابها العناصر الميثولوجية فى الثقافة العربية واحتفلت من أجل ذلك بالملاحم الشعبية أول الأمر . ثم احتفلت بسائر أشكال الأدب الشعبى بعد ذلك » (١) .

ان نظرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتسع فى مداها لتتعدى حدود الثقافة العربية الى ثقافة الاغريق باعتبارها احدى منابع الأساطير فى الفكر الانسانى . وحينما ينظر الى الشعر الاغريقى فانما يضع نصب عينيه أن « أقدم معلم فى تاريخ الشعر هو النظرة الى الابداع باعتباره ترديدا مباشرا لما أوردته الأساطير اليونانية القديمة عن (ربات الشعر) فى مواضع كثيرة ، وجعلتهن موكلات بالفنون الحرة بعامة والنشيد والغناء بخاصة » (٢) .

ان أهمية الأساطير لباحث الفولكلور يراها الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لازمة وواجبة ، فهى عند « الدارس المحقق ليست محفوظات شعرية عاطلة ، وليست سلسلة من

الأكيلة أو الأوهام التى لا طائل تحتها ولا تهدف لشيء ، وانما هى فى أصلها وجوهرها ثمرة جهد متواصل ، وهى الى هذا كله قوة ثقافية على درجة كبيرة من الأهمية » (٣) .

ويضع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أقدام المهتمين بالفولكلور على أعتاب الطريق الصحيح للتناول والدراسة اذا ما دلفوا الى عالم الأساطير الرخب ، وفى ذلك يقول : « ان العالم الذى يريد أن يتخصص فى الفولكلور يجب عليه أن يكون لدارسين الثقافة للأساطير ومن الملمين بتاريخ علم الأساطير ومدارسه المختلفة ٠٠٠ لابد لدارس الفولكلور من أن يكون دارسا للأساطير ، فى موادها القديمة أو المتطورة أو المستحدثة ، ولا يقل عن اهتمامه بالعناصر الفولكلورية ، على اختلاف أشكالها ومضامينها ووظائفها » (٤) .

ويوجه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) نظر المهتمين بدراسة الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى « النظرة العلمية المقارنة لأساطير الشعوب » . فالمقارنة « تميظ اللثام عن مسار هذه العناصر الأسطورية ، وتكشف أو ترجح المرحلة التى ظهرت فيها عند هذا الشعب أو ذاك . والمقارنة ستبين أيضا تبادل التأثير والتأثر بين الأساطير أو بين عناصر منها » (٥) .

تعريفه للأسطورة :

حينما يبدأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تناوله للأساطير فانه يبدأ منذ البدايات الأولى . انه يبدأ من عند المصطلح نفسه . مصطلح الأسطورة .

ومصطلح الأسطورة نجده فى أماكن عديدة من كتبه ، ففي كتاب (الأسطورة والفن الشعبى)

(١) د عبد الحميد يونس - « الأسطورة والفن الشعبى » - ص ١٠٦ - المركز الثقافى الجامعى - الطبعة الأولى - فبراير ١٩٨٠ ، وقد نشر هذا الكتاب تحت اسم « الفولكلور والميثولوجيا » كعقولة ضمن مقالات مجلة (الفكر) - المجلد الثالث - العدد الأول : ابريل - مايو - يونيه ١٩٧٢ من الصفحات ١٥ حتى ٥٤ - وزارة الاعلام - الكويت .

(٢) د عبد الحميد يونس - « الابداع الشعبى » - مقالة بمجلة (الماثورات الشعبى) العدد الخامس يناير ١٩٨٧ - ص ٢٠ - مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية - الدوحة - قطر .

(٣) د عبد الحميد يونس - « التراث الشعبى » - ص ٢٤ - سلسلة كتابك رقم (٩١) دار المعارف .

(٤) د عبد الحميد يونس - « الأسطورة والفن الشعبى المقارن » مقالة بمجلة الماثورات الشعبى - ص ١٤ عدد (٢) ابريل ١٩٨٦ .

يقول الدكتور (عبد الحميد يونس) عن المصطلح :
 « من العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجمع عليه
 العلماء المتخصصون ، ذلك لأن الأسطورة واقع
 ثقافي معن في التعقيد ، تختلف حوله وجهات
 النظر * وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذي
 يتسم بالشمول ، وهو أن الأسطورة تروى تاريخا
 مقدسا ، وتسرد حدثا وقع في عصور مرموقة في
 القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخلق *
 أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال
 كائنات خارقة ، كيف برزت الى الوجود حقيقة
 واقعة * قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل
 الكون والعالم * وقد تكون جانباً من الحقيقة
 مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو
 ضرب من السلوك الانساني ، أو منظمة
 اجتماعية * والأسطورة بهذا المعنى قصة
 (وجود ما) ، فهي تروى كيف نشأ هذا الشيء
 أو ذاك * وهي ترتبط بالواقع في أولياته ،
 وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في
 عصور التكوين » (٦) *

مجال الأسطورة :

يحدد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
 مجال الأسطورة فيشير الى أنها « حكاية اله أو
 شبه اله أو كائن خارق ، تفسر بمنطق الانسان
 البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام
 الاجتماعي وأوليات المعرفة ، وهي تنزع في
 تفسيرها الى التشخيص والتمثيل ، والتجسيم ،
 وتنتأى بجانبها عن التعليل والتحليل ، وتستوعب
 الكلمة والحركة والاشارة والايقاع ، وقد تستوعب
 تشكيل المادة » (٧) *

فمجال الأسطورة عند الأستاذ الدكتور
 (عبد الحميد يونس) مجال متسع وواسع في
 التشكيل أو التكوين *

ويرى أن « الشواهد الأسطورية على منهج
 التجسيم والتشخيص أكثر من أن تحصى في كل
 طور من أطوار حياة الانسان اذا كان تفكيره كله
 أسطوريا أو خرافيا ولذلك من الصعب أن نكتفى
 بمثل أو مثليين ، وحسبنا أن نشير الى أن النتائج
 التي انتهى اليها علماء الانسان القديم قد أثبتت
 بما لا يدع مجالا للشك - حدود التفكير البدائي
 ونزوعه الى العلل الغيبية ، وما أكثر ما عرض
 هؤلاء العلماء من الأمثلة التي تفسر الكهانة القديمة
 والسحر القديم وارتباط مصير الانسان البدائي
 بالأفلاك والأجرام ؟ » (٨) *

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
 أن التفكير الأسطوري ظل غلابا على عقول
 المجتمعات المتحضرة التي دخلت مجال التاريخ ،
 كالمصريين القدماء والبابليين والآشوريين والفرس
 واليونان والرومان وغيرهم ممن كان لهم دور
 بارز في صياغة الحضارة الانسانية ، على الرغم
 من تقدمهم السياسي والاجتماعي *

وعند هذه النقطة يصل الأستاذ الدكتور
 (عبد الحميد يونس) الى نتيجة مؤداها أن
 الشعوب المتحضرة هي التي صنعت الأساطير وهي
 في أوج تقدمها الحضاري ، فليست اذن الأساطير
 عللا في مجتمع معتل ، وانما هي أسلوب حضاري
 لازم الوجود في عصره وفي بيئته *

الأسطورة والحكاية وما بينهما :

أيهما أسبق * الأسطورة أم الحكاية ؟ *
 انها مسألة اشتهت عندها الخلاف بين علماء
 الفولكلور * وراح كل يدلي بدلوه بين منحاز
 للأسطورة ومنحاز للحكاية ، وفريق ثالث يقف
 بين بين * !

ومن علماء الفريق الأخير وقف (فردريش
 فون ديرلاين) في كتابه « الحكاية الخرافية »
 Das Märchen (٩) *

(٦) د. عبد الحميد يونس - المرجع السابق - ص ٢٠ ، ويمكن الرجوع الى تعريفاته العديدة المتنوعة في نفس الكتاب
 ص ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، وكتابه « الحكاية الشعبية » ص ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، وكتابه « التراث الشعبي » ص ٢٥ ، وكتابه
 « معجم الفولكلور » ص ٣٣ في مادة « أسطورة » - مكتبة لبنان بيروت - الطبعة الأولى ١٩٨٣ *

(٧) د. عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ١٩ - المكتبة الثقافية رقم ٢٠٠ - المؤسسة المصرية
 العامة للتأليف والنشر - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - ١٥ يونيو ١٩٦٨ ، « الاسطورة والفن الشعبي » - ص ٢١ *

(٨) د. عبد الحميد يونس - « التراث الشعبي » - ص ٢٦ *

(٩) يمكن الرجوع الى كتاب « الحكاية الخرافية » ترجمة الدكتورة نبيلة ابراهيم - ص ١٥٤ - مكتبة غريب ١٩٨٨ *

الأساطير طائفة من العرافين والسحرة القادرين على تطويع الكائنات غير المنظورة والقوى الخفية» (١١) .

والأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وهو يقيم البراهين على صحة استنتاجه بسبق الأسطورة للحكاية لم ينس أن يفند آراء من يقف أمامه في هذه القضية في موقع الخصوم . انه بعد أن أتى بما يؤيد وجهة نظره في كتابه (الحكاية الشعبية) يفند آراء الخصوم في كتابه (التراث الشعبي) فيقول : « ... وعندما يقسم المتخصصون في التراث الشعبي الحلقات التي تتوسل بالكلمة في الغالب الأعم فانهم يضعون الحكاية الخرافية في المقام الأول لأكثر من سبب : لأنها تطور مباشر عن الأسطورة ، ولأنها تشيع في جميع الربوع حتى في هذه المرحلة المعاصرة التي تصدر عن العلم التطبيقى وعن الملاحظة الواقعية . ولم يستطع المؤرخون للحكاية الشعبية أن يقطعوا ، أو حتى أن يرجحوا - أن اقليما بذاته هو الذى يعد مصدر هذه الحكايات .

وذهب البعض الى تتبع مسار جغرافى تاريخى للحكاية الخرافية فى العالم ، وكان السبب فى ذلك هو التماثل أو الشبه بين مقومات الخرافة وعناصرها ، ثم فوجئ العلماء بأن هذا المسار لا يقطع بتاريخ الحكاية الخرافية ، لأن أقاليم متعددة تخرج عن نطاق ذلك المسار الجغرافى التاريخى ، ومع ذلك تعيش فيها حكايات تتماثل أو تتشابه بين ما فرضه أولئك المتخصصون وبين اتساع رقعة الخرافة فى العالم بأسره على اختلاف مراحل الحضارة وتباين بيئات الثقافة ! » (١٢) .

لم يقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عند حد تحديد سبق الأسطورة للحكاية الشعبية ، بل راح يبحث عن حلقات مفقودة بينهما حتى وجدها .

يقول فى كتابه « الحكاية الشعبية » عن تلك الحلقة أو ذلك الجسر الذى يربط بينهما : « ولعل الجسر الذى يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية هو تلك الملاحم التي تحكى وقائع الأبطال فى

- أما الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فقد قرر أنه : « لا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة وأن تستقر فى خلدته دلالاتها ووظائفها ... وتعد هذه المادة (الأساطير) بمثابة المنبع أو الأصل الذى تنفرع عنه الحكاية الشعبية » (١٠) .

هو اذن يقف الى جوار الفريق الذى يؤيد أسبقية الأساطير للحكاية الشعبية . وهذا الموقف المحدد فى فكر الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يأت من فراغ ، بل هناك أسباب وأسباب تدفعه الى الوقوف الى جوار مؤيدى أسبقية الأساطير عن الحكايات الشعبية .

فهو يرى أن الأساطير « عند الانسان البدائى عقيدة لها طقوسها ، فاذا ما تعرض المجتمع ، الذى تتفاعل معه الأسطورة ، لعوامل التغير تطورت الأسطورة بتطوره . وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتتفرط عقدها وتنحدر الى سفح الكيان الاجتماعى ، أو ترسب فى اللاشعور وتظل على الحالين عقيدة ثانوية أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية وكثيرا ما تتحول الى محاور رئيسية تعاد صياغتها فى حكايات شعبية .

وهذا هو السبب الذى جعل الأساطير لا تحكى بمعزل عن مناسباتها وتحتفظ فى الجماعات التي تعتنقها بالقداسة . ولا تزال هناك قبائل لا تحكى أساطيرها أمام النساء والأطفال . كما أن الأساطير لا تردد أو تمثل طقوسها الا فى مواسم بأعيانها ولكن الحكايات الشعبية يمكن أن تروى فى أى مكان وفى أى وقت .

ومهما كان من أمر الواقع الذى تقصه الحكاية الشعبية فانه لا يحمل فى أعطافه القداسة التي تقترون بالأسطورة ، ومن اليسير على كل امرئ أن يسرد أو يردد أو حتى ينشد حكاية شعبية . بيد أن التخصص فى حكاية الأسطورة يعنى الارتباط بقداستها والخروج من إطاره الزمنى الى إطارها . وكثيرا ما يكون المتخصصون فى تمثيل

(١٠) د. عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ١٥ .

(١١) د. عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ٢٠ .

(١٢) د. عبد الحميد يونس - « التراث الشعبي » - ص ٢٩ .

توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الأعداء أو اقتحام العدد العديد من الأهوال والعقبات ٠٠ ان أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة ولكنهم كائنات انسانية ٠٠٠ قد تعاونهم الآلهة واشباه الآلهة ولكنهم يظلون من البشر ٠٠٠ وهذا هو السبب الذى يدفع الباحثين فى الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة الى العكوف على الأساطير لكي يتبينوا منهج الانسان القديم فى الفكر وفى السلوك واثّر هذا المنهج على الانسان الوسيط والحديث ٠٠٠ قد تتغير مناهج الفكر وقد تغزر عناصر الثقافة وتتعقد ولكن الأسطورة تشبه المادة فى أنها لا تكاد تفنى او تنعدم وانما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية وتؤلف ذلك الحشد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والأوهام واخرافات » (١٣) .

وهذه الملاحم هى نتاج فقد الأساطير ووظائفها الحيوية وحل عقدها بعد أن تصبح متفرقات من الحكايات التى يشيع فيها السحر وما اليه (١٤) .

ولقد حاول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تتبع تطور بعض الحكايات الشعبية من منابها الأسطورية فقال : « ٠٠ واعترف بأننى وجدت مشقة كبيرة فى تتبع المسار الذى قطعه حكايات الحيوان من الأسطورة الى فن أدبى . وهذا المسار يدل بذاته على طبيعة الثقافة الشعبية وتواصلها ومرونتها . وكانت العقبة التى واجهتها - كما واجهها غيرى - هى (انقطاع التسلسل) بين الوثيقة العربية - وهى حكايات كليلة ودمنة - وبين أصولها ، حتى اكتشفت وثيقة هندية ، دلت بنفسها ، ولا نقول بدراستها ، على أنها الحلقة المفقودة والمنشودة . هذه الوثيقة هى مجموعة الحكايات المعروفة باسم

(بنجاتنترا) أو خرائن الحكمة الخمسة » (١٥) . تفسير الأساطير عند الدكتور (عبد الحميد يونس): هناك مدارس عديدة فى تفسير الأساطير الانسانية ، وأشهر هذه المدارس المدرسة التاريخية أو المدرسة اليوهيموسية (نسبة الى يوهيميروس Euhemerus اليونانى) والذى ترى فى الأساطير قصصا تروى بعض الأحداث العامة فى حياة الشعب الذى أبدعها بعد ادخال بعض التعديلات عليها وصياغتها فى قالب قصصى مشوق . وعلى العكس من ذلك تماما نجد التفسير الرمزي يتجاوز ذلك الواقع الملموس ويرى الأساطير تشير الى حقيقة خفية أو (سرية) تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهرى ، أو تكلمة على أقل تقدير ٠٠٠ وهناك مدرسة أخرى وضع أسسها (ماكس مولر) Max Muller وهى تؤول الأساطير على أساس الخصائص اللغوية وبوجه خاص بالإشارة الى (جنس) الكلمات المستخدمة فى الأسطورة وإذا ما كانت مذكرة أو مؤنثة (١٦) .

وعلى خلاف موقفه من أسبقية الأسطورة للحكاية الشعبية والذى وقف فى هذه الاشكالية الى جوار الأسطورة ، فإن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يقف مؤيدا لمدرسة دون أخرى فى تفسير الأساطير ، بل أخذ من كل مدرسة ما يهمه ويعينه على فهم وتفسير الأساطير عند معالجتها أو التعرض لها ولو بمجرد الإشارة .

(١) التفسير القصصى للأساطير :

انه على سبيل المثال عندما يتناول الأسطورة المصرية القديمة (ايزيس وأوزيريس) فإنه يراها وان أصبحت الآن تروى فى اطار قصصى الا أنها كانت فى وقت من الأوقات عقيدة راسخة لها شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد

(١٣) د. عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ٢١ .

(١٤) د. عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٤٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .

(١٥) د. عبد الحميد يونس - « الابداع الشعبى » - مقالة بمجلة المأثورات الشعبية ص ٢٩ - العدد الخامس -

يناير ١٩٨٧ ، « الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا » ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس - ص ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ .

(١٦) د. أحمد أبوزيد - مقالة بعنوان « الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعى » ، وهى منشورة بمجلة « عالم الفكر » -

ص ١٩ - المجلد السادس عشر - العدد الثالث أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٥ .

الموت ارتباطها بالغرس والحصاد . وهي تفسر كثيرا من الظواهر الكونية والطبيعية والانسانية » (١٧) .

أو كما يقول في مرة أخرى : « ان أسطورة أوزيريس قد انفرطت عقدها الى مجموعة من العادات والتقاليد والمعارف وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول » (١٨) .

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن هذه الأسطورة تفسر عادة تحنيط الموتى عند قدماء المصريين ، كما تفسر عقيدتهم في الخلود بعد الموت ، وتفسر فوق ذلك ما فطن اليه المصريون من وحدة تجمع ظواهر الطبيعة والحياة والكون ، الى جانب تفسير انتظام الفيضان وارتباطه بالشمس ودورة الحياة وانقسام التربة وجدها ثم عودة الحياة اليها مخضرة ناضرة (١٩) .

(ب) التفسير الرمزي للأساطير :

يلجأ الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى استعلاء عالم الرموز في الأساطير لفهم ما استغلق على الذهن من أفكارها . فالرموز مناطق جذب تتجمع عندها الأفكار وتتركز . وفي هذا الصدد يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) : و « كما ان (الوظيفة) هي التي تحدد قوام الأسطورة وشكلها ومضمونها ، فان الرمز ، باعتباره جزءا من كل ، ليس مهما في ذاته ، ولكن الأفكار والمشاعر ، التي يعبر عنها أو التي تتجمع حوله ، هي الجديرة بالاهتمام . والرموز بطبيعتها أشياء ، بمثابة البؤرة للمشاعر أو التأملات . وهي من أجل ذلك تنتمي الى عالم الأساطير ، حتى ولو ردت الى أصول دينوية » (٢٠) .

ويطالب الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) كل من يعرض للتراث الشعبي أو الفولكلور بأن يدرك عراقة اللغة الفنية التي غلب عليها التصور

الأسطوري . فمثلا نجد أن « علماء الأساطير فسروا الدلالات التي تشخص الحيوان باعتبارها من وسائل الاتصال . وتاريخ الفنون الجميلة يفيد من ذلك الأسلوب المعين في العراقة والمناقض لدلالات الكلام ، ذلك لأن تلك الدلالات المجسمة أو المشخصة لا تزال حية ، ولكنها تحولت الى رموز فنية » (٢١) .

وينتقى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بعض الرموز الأسطورية ويتناولها بالفحص والدراسة والتحصيل ، ويتخذ مثلا لذلك بالعين التي تعد عند الانسان طوال تاريخه ، منظورا له جلاله ، ورهبته ، اذ هي وسيلته الى الهداية والى المعرفة .

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن العين : « . . . ولم يكن عجيبا أن تكون (العين) أشيع الرموز الميثولوجية عند المصريين القدماء . ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن (العين) كانت عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه ، في العصر الحجري الأخير Neolithic age من تجسيم لآلهة الخصوبة التي كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر في ربوع آسيا وأوروبا . ولكن العين المصرية المقدسة كانت معقدة ومشخصة في وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء ، رمزا أسطوريا على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء ، تختلف باختلاف الأقاليم ، ولا بد أن نسجل ما يذكره المؤرخون من أن الاله الأكبر كان ، في فجر التاريخ المصري القديم ، يشخص في صورة صقر جاثم على أحد المباني أو خارجا من المياه الكونية الأولى ، وكانت عينه اليمنى هي الشمس واليسرى هي القمر . . . والراجح أن المصري القديم كان يتصور عين الاله وكأنها عين صقر لا عين آدمي ، ولكنه كان يعتقد في الوقت نفسه بوجود كائن آخر ، في صورة انسان أو وجه انسان ، هو الذي (يسيطر على العينين

(١٧) د. عبد الحميد يونس - « الحكاية الشعبية » - ص ٢١ .

(١٨) نفس المرجع السابق - ص ٢٨ .

(١٩) نفس المرجع السابق - ص ٢٧ .

(٢٠) د. عبد الحميد يونس - « الاسطورة والفن الشعبي » - ص ٧٣ .

(٢١) د. عبد الحميد يونس - « الابداع الشعبي » - ص ٢٧ - مجلة المأثورات الشعبية العدد (٥) .

كليهما) ٠٠ أى على الشمس والقمر . وعلى الرغم من هذه البؤرة ، التي تحجبها العين وحدها ، فإن أوجه القمر ودورة الشمس كان يرمز لها بالشعائر والطقوس ، أو بعبارة أدق يرمز لها بالأساطير ، وليس من شك فى أن جميع الشعوب قد أدركت سلطان العين ، مهما اختلفت فى تجسيمها الأسطورى أو الفنى « (٢٢) .

(ج) التفسير اللغوى للأساطير :

تعرض الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى التفسير اللغوى للأساطير ، والذي أمه (ماكس مولر) Max Muller فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والذي ذهب الى أن الأسطورة إنما نشأت نتيجة قصور فى اللغة ، مما يؤدى الى أن يكون للشئ الواحد أسماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد كثيرا ما يطلق على أشياء مختلفة (٢٣) .

لقد استطاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن يستفيد من أصحاب هذه المدرسة التفسيرية للأساطير قدر ما اقتنع من براعيتها فيما دلت به بين الدلاء .

قال الأستاذ (عبد الحميد يونس) مشيرا الى أصحاب التفسير اللغوى للأساطير : « ٠٠٠ وأيا كان الاتجاه الذى اتخذه القائلون بالتفسير اللغوى للأساطير ، فإن الانتباه الى التحليل اللفظى قد أفاد الى حد كبير فى القاء الضوء على الأساطير القديمة الموعلة فى القدم ، وعلى تلك التى لا تزال حية فعالة فى المجتمعات البدائية ، القرية من البدائية فى عصرنا الحديث . ولعل ظاهرة التذكير والتأنيث للأجرام السماوية تتصل بنتائج أنصار هذه المدرسة ، ذلك لأن التذكير والتأنيث ، وإن كان أمرا مجازيا فى المتأخرين ، إلا أنه كان

حقيقيا عند الإنسان البدائي أو القديم ، كما أن اختلاف اللغات فى مثل هذه الظاهرة يمكن أن يرد الى طبيعة التشخيص فى الأساطير الخاصة بالشمس والقمر وسائر الكواكب ، فنحن نؤنث (الشمس) ونذكر (القمر) فى اللغة العربية ، وغيرنا يفعل العكس . فإذا التفتنا الى الأساطير ، التى دارت حول الشمس والقمر عند مختلف الشعوب ، فقد نجد تفسيراً يرجح الباعث على اتخاذ هذا الاتجاه أو ذاك « (٢٤) .

ويرى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن الاله البابلي (شمش) مرتبط بالكلمة العربية (شمس) . وهذا الاله يعد من أشهر الآلهة البابلية والآشورية على السواء . وتدل الآثار على أن اسمه قد تردد منذ أكثر من ستة آلاف سنة . وذهب الأقدمون الى أنه ابن (سن) اله القمر ، مما يؤكد أن التقويم الشمسى قد حل محل التقويم القمري ، كما حدث فى كثير من بلاد الشرق القديم (٢٥) .

وإذا كان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قد أقام بوجهه شطر الشمس فى التفسير اللغوى للأساطير ، فإنه لم يغفل فى هذا التفسير أن يسم وجهه شطر فرص الضياء الليلي ، وهو القمر .

انه يرى أن من الطريف « أن المقامرة وهى كلمة عربية من مشتقات القمر ، لها شبه صلة بالأسطورة المصرية القديمة التى ذهبت الى أن (رع) استشاط غضبا من خيانة زوجته توت ، وهى الهة السماء مع (سب) اله الأرض ، فحكم عليها ألا تلد فى أى شهر من شهور السنة . وما كان من (تحوت) إلا أن لعب القمر ٠٠٠ أو بتعبير أدق لعب معه القمار على جزء من اثنين وسبعين جزءا من اليوم ، واستطاع أن يغلبه فى المقامرة ، ويكسب منه خمسة أيام ، أضافها الى

(٢٢) د عبد الحميد يونس - « الاسطورة والفن الشعبى » - ص ٧٤ .

(٢٣) د عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ١٨ ، ويمكن الرجوع الى مذهب التفسير اللغوى للأساطير عند (ماكس مولر) Max Muller فى فصل « الاسطورة واللغة » من كتاب « الدولة والاسطورة » - ص ٣٣ حتى ص ٤١ من تأليف (أرنست كاسيرر) وترجمة د أحمد حمدي محمود - سلسلة المكتبة العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥ .

(٢٤) د عبد الحميد يونس - « الاسطورة والفن الشعبى » - ص ٣٨ .

(٢٥) د عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٤٣ .

الانسانية بالتفاوت وفقا للعرق الجنسي . يتصدى له استاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) فى عبارة موجزة قائلا أن : « المجتمعات العربية ، كغيرها من المجتمعات الانسانية ، مرت بالفكر الأسطورى بدعائيه ، اللتين استهدفتا التفسير وتقوية الروح المعنوى . وما أكثر الروايات والنصوص التى حفظت المعتقدات والطقوس الجاهلية » (٢٨) .

ويرشد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) من يريد أن يبحث عن بقايا الأساطير العربية التى فقدت وظائفها الحيوية ، الى كتب التاريخ العام ، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات . التى لا تزال ملامحها حية فعالة فى المجتمع الى يومنا (٢٩) .

ان الشعب العربى - فى رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم يكن فى جاهليته بدعا بين الشعوب ، فقد أقبل على تقديس (الزهرة) ، « ونسب اليها الحسن والجمال والفتنة والطرب » . وقد دعيت كما سماها المنجمون بالسعد الأصفر لأنها فى السعادة لون المشتري . وأضافوا اليها الطرب والسرور واللبو . كما أن النظر اليها يوجب الفرح ، وتخفف عن الناظر اليها أحيانا حشرات العشق اذا كان عاشقا ، كما أنها تنير غريزة الجنس . وكل دراسة للعناصر الميثولوجية المرتبطة بالزهرة عند العرب ترجح ، ان لم تؤكد ، أنه قد كانت هناك فى الجاهلية أساطير . يتداولها العرب قبل الاسلام ، وقيمون لها الطقوس . ويذهب الدارسون للمعتقدات العربية القديمة الى أن الزهرة عرفت عند العرب بأسماء أخرى ، حسب ظهورها بعد غروب الشمس أو قبل شروقها ، فكانوا يدعون نجمة المساء (عتر) وهى أيضا (أستار) أو (عترعنا) . أما نجمة الصبح فشاع اسمها (العزى) أى الآلهة السامية » (٣٠) .

السنة القمرية المصرية ، وكانت ٣٦٠ يوما . وهكذا استطاعت (توت) أن تنجب (أوزوريس) و (ايزيس) و (نفتيس) و (ست) و (حورس) الكبير . وعلى هذا أضيفت أيام النسيء وتوازنت السنة القمرية مع السنة الشمسية » (٢٦) . وهكذا استفاد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) من كافة مدارس تفسير الأساطير ، واستطاع أن يقيم لنفسه التصور الخاص فى فهم وتفسير الأساطير .

دفاع عن الأساطير العربية :

شهدت الثقافة العربية هجوما شرسا عليها نال من معطياتها الفكرية من قبل بعض المستشرقين ، خاصة عطاءها الفكرى الأسطورى . وازاء هذه الحملة العنصرية الضارية ، وقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) موقف الدفاع عن العقلية العربية ووعائها الحضارى الزاخر .

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عن هذه النظرة والحملة العنصرية : « ٠٠ نرى لزاما علينا أن نسجل ما كان قد شاع فى أوساطنا العلمية عن افتقار الأدب العربى الى الملحمة مرددين أقوال بعض الفلاسفة . الذين تأثروا بالفكرات العنصرية التى راجت فى القرن الماضى ، وعلى رأس هؤلاء الفيلسوف الفرنسى (أرنست رينان) (١٨٢٣ - ١٨٩٢) Ernest Rndn الذى ذهب الى أن العقلية العربية تنزع بفطرتها الى التجريد ، وتعجز عن التجسيم والتشخيص والتمثيل ، وأن الأدب العربى نتيجة لهذه النظرة . لم يعرف الأسطورة ، ولم يدع القصة والدراما . واذا وجد شيء منها فى بيئة أو جيل فهى دخيلة أو مقتبسة » (٢٧) .

هذا الحكم الجائر الذى حكم على الجماعات

(٢٦) د . عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٥٤ .

(٢٧) د . عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٩٨ .

(٢٨) د . عبد الحميد يونس - نفس المرجع السابق - ص ٩٩ .

(٢٩) د . عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٣٧ .

(٣٠) د . عبد الحميد يونس - « الأسطورة والفن السبعى » - ص ٦٣ .

بالعجب العجاب * * * وليس من شك في أن تلك
(الرواسب الأسطورية) سمة من سمات الأدب
الشعبي » (٣٤) *

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
عن الأساطير العربية قد بعث في أركان الحياة
الفكرية الحس بضرورة تصحيح النظر الى مآثوراتنا
الشعبية العربية وارثنا القومي ، وحمائنه من
كل أشكال التجريف ومن كل معاول مغرضة
للهدم *

الأسطورة في حياة الدكتور (عبد الحميد يونس) :

قد يعتقد البعض منا أن عصر الأساطير قد ولى
زمانه منذ عهود سلفية بعيدة في ضمير الزمن ،
وأن الأساطير انما هي نتاج مجتمعات وقفت عند
حدود زمن ضرب الأحجار لاستخراج شرر النيران ،
أو تعدتها بقليل على أقصى تقدير * *

قد يكون هذا تصور البعض * * ولكن الحقيقة
غير ذلك تماما *

فما زالت الأساطير تعيش بيننا ، بل لا نخطئ
القول اذا قلنا انها ما زالت تعيش مختبئة في
داخل كل منا ، كل بقدر * *

واعتقد أنه لا يخالفنا الرأي في تأكيد هذه
الحقيقة أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس)
نفسه ، فهو القائل : « * * * ومن الملاحظ أن
تراجم بعض الفلاسفة والعلماء * والفنانين في
العصر الحديث كثيرا ما تورد معتقدا ثانويا من
أصل أسطوري ، وكثيرا ما تنجح الى تفسير غير
منطقي أو علمي لظاهرة أو علاقة ، فالأسطورة
من أهم عناصر التراث الشعبي ، كما أنها لا تزال
من أهم القرائن التي يحتاج اليها العلماء في
الدراسات الانسانية بعامة ، وفي مباحث علوم
النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا بخاصة » (٣٥) *

ان دفاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
عن الأساطير العربية ، قد جعله يبحث وينقب
عن البقايا والرواسب والمسحات الأسطورية في
سيرنا الشعبية العربية التي دخلت الى ضمير
وعقل المتلقين من أبناء الشعب العربي في كل
مكان * واذا كان أستاذنا الدكتور (عبد الحميد
يونس) قد رأى في السيرة الهلالية انها رواية
شعبية غير ذات طابع أسطوري أصيل *
وما يستطيع أحد أن يشمت في يسر أنها نشأت
عن أسطورة * * » (٣١) *

فانه قد رأى برغم ذلك أن الصراع الذي
اشتجر بين بعض أبطال السيرة الهلالية ، والذي
انتهى بهم الى الاتحاد ليس بقية أسطورية فقدت
وظيفتها الأولى وتطورت فحسب ، ولكنه رمز
نفسى وفنى تلى نزوع عناصر مفرقة من الشعب
الى الالتئام » (٣٢) *

ورأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس)
أيضا أن فارس بنى عبس (عنتره ابن شداد)
اتخذت شخصيته مسحة أسطورية ، تجاوزت به
المعقول والممكن في أكثر الأحيان » (٣٣) *

كما رأى في سيرته الشعبية أن (عروقا
أسطورية) تكتنفها ، وأن هذه العروق « لا ثمرها
المبالغة في الخيال فحسب ، وانما تجيئها من
شوائب قديمة ومن تصورات شعبية ، وهذه
العروق الأسطورية المبالغة في القدرة عند الأبطال
والشخص مبالغة تتجاوز بها حدود الممكن
والمعقول ، ذلك لأنها مجموعة من الأفكار والتخيلات
ومن التفسيرات غير المعقولة لبعض الأعمال
والظواهر ، وهناك شواهد كثيرة عن طول الحياة
بحيث يعمر بعض الناس القرون ذوات العدد ،
وعن الفأل والطيرة والحسد ، وعن أرض
العفاريت ، وكهف الساحرات اللاتي يأتين فيه

(٣١) د * عبد الحميد يونس - « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » - ص ١٦٨ * دار المعرفة - الطبعة الثانية

١٩٦٨ *

(٣٢) د * عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٨٨ ، ص ١٨٩ *

(٣٣) د * عبد الحميد يونس - « الأسطورة والفن والشعبي » - ص ١١١ *

(٣٤) د * عبد الحميد يونس - « دفاع عن الفولكلور » - ص ١٧٣ *

(٣٥) د * عبد الحميد يونس - « التراث الشعبي » - ص ٢٨ *

الدار متى غرست ، ولا كيف غرست ، وعلى بعد
قصبات من مدخل معشوشب يؤدي الى باب ضخم
غليظ ثقیل غط وجهه الخشبى بمسامير كبيرة من
الحديد ، وعوسها أكبر من الريال الفضى القديم ،
جلس أبى على مقعد ، وجلست الى جواره بعيد
الغروب يقص على من أمر بدايتى الأسطورية
ما يذكر او ما يجب أن يذكر :

(هذه القرية التى نعيش فيها يا بى اسمها
عجيب حير العقول • اسمها شلشلمون ، ولقد
اختلف الناس فى تفسير هذا الاسم فقال بعضهم
انه اسم فرعونى قديم ، ولم يذكروا أيعود الى
الدولة القديمة ، أم الدولة الوسطى ، أم الدولة
الحديثة فى ذلك التاريخ السحيق ، وكان الأجدر
بهم أن يذكروا ذلك ، لأنها من قرى الشرقية ،
وليست من قرى الصعيد ، وكل الذى قالوه ،
انها ربما كانت تتألف من مقطعين ، ثانيهما اسم
الرب «أمون» ، وذكر آخر أن اسم القرية عربى ،
وانه يتألف من مقطعين عربيين واضحين ، هما
« شلش - ليمون » • وفى هذه البقعة من مركز
منيا القمح يطيب الثمر ، وبخاصة الزيتون
والليمون •••••)

والأسطورة فى حياة الأستاذ الدكتور
(عبد الحميد يونس) - كما يقول عن نفسه -
دائما متشابكة متداخلة ، وكذلك كانت بداياته
الأسطورية هى الأخرى متداخلة متشابكة (٣٦) •

واذا كانت تراجم بعض المبرزين من أفراد
المجتمع الانسانى تتضمن بالوعى أو باللاوعى
(معتقدات ثانوية من أصل أسطورى) ، فان
هذا المقياس المنوط بحياة المفكرين البارزين
يصدق تماما اذا ما تعرضنا الى بعض جوانب فى
ترجمة حياة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ،
والتي لم تنشر بعد •• !

من ذلك مثلا فصلها الأول المعنون باسم
(ضباب الأساطير) •

فى مفتتح هذا الفصل الأول يقول :
« فى حياتى ، كما فى حياة كل امرئ ، كما فى
حياة كل جماعة على الأرض ، مقدمات أسطورية ،
وأنا مهما زادت خبرتى ، وارتفعت مداركى ،
لا أستطيع أن أبدد هذه الأسطورية ، وما أكثر
ما تمنيت أن أحصل على (المرأة السحرية) التى
ذكرتها لى أمى ، فيما ذكرت من حكايات وقصص ،
وهى المرأة التى يستطيع من يتطلع اليها أن يرى
اللحظة التى يريد من ماضى الزمان والماضى الذى
أتعبه ليس بعيد ، واللحظات التى استندعيها
ليست كثيرة ، فلن أشق على المرأة بما أطلب ،
ولكن ألح على الكائن الخرافى الموكل بها فيما
أطلب ••• كل ما أنشده أن يظهرنى على لحظة
لعلها لا تعنى أحدا من الناس سوى ••• لحظة
لا يمكن أن تتصور مجردة من المكان ، فتحت
شجرة توت عجوز لا يذكر أبناء القرية ولا أبناء



(٣٦) من سيرة الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) التى كتبها ولم تطبع حتى الآن ، وقد استعرنا منها هذا الجزء
بعد استئذان عائلته الكريمة •

من ألف ليلت

و الأخوين جرهم



عبد التواب يوسف

بين أيدينا عمالان من التراث الشعبي متقاربان .. حكاية « الصياد والعفريت »
في ألف ليلة وليلة ، وحكاية « الشيخ في الزجاجة » من مجموعة الأخوين جرهم
الألمانية .. والعمالان من أجمل القصص التي فتنت الأطفال شرقا وغربا ، فقد اقبلوا
عليهما بنى لهفه بالغة ، الأثر الذي دفع كثيرين الى إعادة صياغتها بصورة أو أخرى
بل استوحى منها البعض عددا كبيرا من الأعمال الحديثة والمعاصرة ، واستلهمت
شخصيا منهما في « عفريت الزجاجة القزم » - الهيئه المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٢
- وفي قصة سياسية عن الفراغ العسكري الذي ادعوا وجوده في المنطقة العربية عقب
جلاء الاستعمار عنها ، وجعلت من الصياد أمريكا ، ومن انغلاق القومية العربية ،
ونشرت العمل برسوم مصطفى حسين ، وكان له يومها ضجة كبيرة ، اذ قال المارد
العربي للصياد الأمريكي وهو يعزبه بالعودة الى الزجاجة :

— لقد خرجنا من القهم ولكن نرجع اليه ، نحن اصحاب هذه الحكاية ، فلا أقل
من ان نعتبر بها !

لا بد وأن تكون بمثابة الضوء على مدى ما تتمتع
به هذه الأعمال من عمق هو بطول الزمن الذي
ليست الا ثمرة قراءات ودراسات واسعة في
الفولكلور وعلم النفس والتربية ، ولا بد لي هنا مرة
أخرى من الإشارة الى « برونو بلتهايم » الذي ولد
في فيينا عام ١٩٠٣ ، وحصل على الدكتوراه في
علم النفس من جامعتها ، وأقام في أمريكا منذ
عام ١٩٣٩ استادا في جامعة شيكاغو .. وألف
العديد من الكتب في علم النفس ، لها شهرتها

ان استخدامنا للحكاية الشعبية للأطفال
والكبار يجب ان يكون بحذر شديد ، ولا بد لمن
يتجاسر على الاقتراب منها من قدر كبير من الوعي
والفهم لهذه الأعمال الكبيرة ، التي ما كان من
الممكن أن تعيش لولا ذلك القدر الفريد من الحكمة
المبتوثة فيها ، والتي قد لا تسيئنا ، اللهم الا بعد
الدراسة الطويلة المتأنية ..

والوقفة التي تقفها هنا مع هاتين الحكائيتين
عاشته ، والتفسيرات والتحليلات التي نوردها

« الصياد والعفريت » و « الشبح فى الزجاجة »
تمثلان فى مجملهما حكاية الصراع ما بين «المارد»
و « الانسان العادى » ، وهو موضوع مطروح فى
كل الحكايات الشعبية ازاء ذلك الخوف الذى
يعترى الصغار فى مواجهة الكبار ، ولا يرى
الأطفال من سبيل للافلت من سيطرة العمالة
الدهاء الا بخداعهم والتفوق عليهم بالحيلة
والدهاء .

تحكى قصة « الصياد والعفريت » عن صياد
سمك فقير يلقي بالشبكة فى الماء أربع مرات ، فى
المررة الاولى تمسك الشبكة بجنة حمار ، وفى المرة
الثانية يجد فيها رملا وطينا ، وفى المرة الثالثة
يعثر على اعشاب وزجاجات مكسورة . اما فى
المررة الرابعة فتصطاد الشبكة قممها من النحاس ،
وعندما يفتحه تنطلق منه سحابة من الدخان ،
تتشكل فى صورة عفريت ضخمة (جن) ، يهدد
الصياد بالقتل على الرغم من توسلاته ، ويستطيع
هذا بالخدعة والحيلة ان ينجو بنفسه ، ذلك انه
سال العفريت ان يريه كيف كان بداخل القمم
الصغير ، وما ان يعود العفريت الى القمم حتى
يغلفه عليه ويلقى به فى الماء .

وفى نقافات أخرى قد تبدو هذه « الموثيقة »
فى صورة مختلفة ، اذ يتشكل العفريت على هيئة
حيوان اسطورى رهيب يهدد بافتراس البطل
الذى يتضاءل امامه ، ولا ينقذه الا الذكاء ،
فيتحدى الوحش قائلا انه من السهل عليه ان
يبدو فى صورة هذا الحيوان الوحشى ، لكنه
لا يستطيع ان يتحول الى حيوان صغير : فأر مثلا
« أو طائر ، ويحاول الوحش ان يثبت له قدراته
غير المحدودة فيتحول الى ذلك الحيوان الضئيل
وعندئذ يتمكن منه البطل ويقضى عليه .

وتصور قصة « الشبح فى الزجاجة » التى
جمعها الاخوان جريم خيالات الأطفال ومحاولاتهم
للاتنصار على السلطة الابوية وعلى سيطرة الكبار
على عالم الصغار . ان بطل القصة يضطر الى أن
يتترك المدرسة بسبب فقر الاسرة ، ويعرض
مساعداته على أبيه الحطاب ، لكن الأب لا يشق
فى قدرات ابنه ، ويقول له أنه عمل شاق بالنسبة
له ، وأنه ليس متعودا عليه ، ولن يتحملة ، وبعد

ان يعمل طيلة الصباح يقترح الاب ان يستريح
ويتناولوا طعام الغداء ، لكن الابن يقول أنه يفضل
ان يتمشى فى الغابة للبحث عن أعشاش الطيور ،
ويصبح فيه الاب انه يريد أن يهرب ، وأنه بعد
قليل سيشعر بالتعب الى درجة لا يستطيع معها
ان يرفع ذراعه بالبلطة ليكسر أعصان الأشجار ،
وهكذا يستصغر الأب من شأن ابنه مرتين : الأولى
بالتشكيك فى قدرته على أداء العمل الشاق ، وعلى
الرغم من محاولة الابن المشاركة الا ان الاب
يعود فيرفض فكرته فى قضاء وقت الراحة فى
التنزه فى الغابة ، فلم يكن أمام الصغير الا أن
يغرق فى أحلام اليقظة لكى يقنع أباه بخطئه
وليثبت له أنه أفضل بكثير مما يظن به . وتجعل
الحكاية من الحلم حقيقة ، فبينما كان الابن
يبحث عن أعشاش الطيور يسمع صوتا يناديه
ويستنجد به ليطلق سراحه : اجعلنى أخرج من
هنا ! ، وهكذا يلتقى مع « شبح » الزجاجة الذى
يهدد بقتله ، لأنه قد سجن طويلا . ويحدث
نفس ما حدث فى حكاية الصياد والعفريت .
ويعود الشبح للزجاجة ويطلق الصبى سراحه حين
يعطيه قضيبا يضمد كل الجروح بناحية منه ،
ويحول الجانب الآخر منه كل شئ الى فضه عند
ملامسته ، وبذلك يصبح الصبى ثريا ، ويعطى
أباه كل ما يطلبه ، كما يصبح بفضل هذا الدواء
أشهر الأطباء فى العالم .

وفكرة « الشرير » المحبوس فى زجاجة واردة
فى اعمال شعبية قديمة وتنسب الى سيدنا
سليمان الذى حبس الشياطين فى قمام أو
زجاجات وأنقى بها فى انجر ، وفى قصة الصياد
والعفريت يعترف الأخير بأنه أغضب سيدنا
سليمان ولهذا سجنه فى القمم .

وفى قصص العصور الوسطى أن قديسا أطلق
سراح شيطان مقابل أن يخدم محرره عدة سنوات
بجانب تلك الحكايات التى تروى عن شخصيات
حقيقية ، راجت من حولها اشاعات ، مثل ذلك
الطبيب السويسرى الذى قيل أنه سمع صوتا
يناديه من فوق شجرة ، واذا به شيطان سجن
فى ثقب صغير فى الشجرة ، ويشترط الطبيب



عليه أن يعطيه مقابل سراحه دواء يشفى
كل الأمراض ، ومادة تحول كل شيء الى ذهب ٠٠
ويحقق له الشيطان ذلك . لكن ما أن يحرره حتى
يحاول من جانبه قتل الطبيب ، فيئجدها هذا ان
يتحول الى عنكبوت فيعود الشيطان عنكبوتا كما
كان فى الثقب وهنا ينجح الطبيب فى الاجهاز
عليه ٠٠ وهذه القصص تتكرر كثيرا فى التراث
الانسانى ، وتوجد تقريبا فى كل الحكايات
الشعبية ٠٠

والحق أن قصة الصياد والعفريت تحوى
بداخلها مضمونا أكثر ثراء وغنى ، وتخفى بين
سطورها قيما أفضل وأروع من كل الحكايات
المشابهة ، لأنها تقدم تفاصيل أعمق لا نجدها فى
النصوص الأخرى . أولها انها تفسر لنا لماذا أصبح
العفريت لا أخلاقيا الى درجة تهديد محرره بالقتل
وثانيها أن هناك محاولات ثلاث فاشلة تتوجهها
محاولة رابعة ناجحة ٠٠

ان قيم الكبار وأخلاقياتهم ترى أنه كلما
طالت مدة السجن والحبس كلما كان أجدر
بالعفريت الحبس ان يكون أكثر امتنانا لذلك
الذى أطلق سراحه ، لكن « العفريت » هناك له
وجهة نظر أخرى ٠٠ أنه فى المائة عام الأولى يقول
لنفسه :

— لسوف أجعل من يطلق سراحى ثريا جدا ،
ولالأبد ٠٠

ويمر قرن كامل ولا يأتى من يحرره من سجنه
فيقول لنفسه :

— سوف أفتح كنوز الأرض لمن يفتح لى أبواب
هذا السجن !

وتمر مئات السنين ولا يصل المحرر . فيقول
العفريت ٠٠

— من يخرجنى من هنا سـأحقق له ثلاث
أمنيات !

وعندما ينتابه اليأس والضيق لان احدا لم
يحقق له رغبته فى الانطلاق والتحرير ، وساعتها
يبتف ٠٠

— سوف أقبل ذلك الذى يطلق سراحى .

وهذا هو بالضبط ما يشعر به الطفل حين يغادره أهله ويتركونه وحيدا ، سجيناً مثل العفريت ٠٠ أنه في البداية يقول لنفسه أنه سيكون سعيداً عندما تعود أمه ، وعندما يطلبون منه الذهاب الى غرفته سيصبح راضياً بعد ما يسمحون له بمغادرتها ، وساعتها سوف يكافئ أمه ، ولكن كلما مر الوقت يزداد الصغير غضباً ، ويروح يتخيل الانتقام الرهيب من هؤلاء الذين حبسوه أو عاقبوه أو أهملوه ٠

والحقيقة أنه مهما كان ابتهاجه بالتححرر إلا أنه لا يغير من رأيه فيما يتعلق ولا يفكر كيف تحول رأيه من الثواب الى عقاب أولئك الذين تسببوا في مضايقته ، ولذلك فإن طريقة « العفريت » في التفكير وأسلوبه تتفق تماماً مع نظريات علم النفس ، وتعطى للقصة بعداً تربوياً أعمق ، وتشابهاً كبيراً بين موقف « العفريت » و « الطفل » ٠

٠٠ وقد حدث أن سافر أبوان الى الخارج عدة أسابيع ثم عادا الى طفلهما الذي كان عمره ثلاث سنوات ، وكان يجيد الكلام قبل رحيلهما ، واستمر يتحدث الى السيدة التي كانت تعنى به خلال غيابهما ، والى المحيطين به ، ولكن عندما عاد والداه ظل لمدة أسبوعين لا يتبادل الحديث مطلقاً اليهما أو الى الآخرين ، وكان مما قاله لمربيته أن أدركت أنه كان في الأيام الأولى لسفر والديه يتطلع الى عودتهما بسرعة ، ويترقب ذلك في شوق ولهفة ، وبعد أن انتهى الأسبوع الأول بدأ يتحدث في غضب وضيق عن تركهما له ، وأنه سوف « يعرف شغله » معهما بعد رجوعهما ٠٠ وبعد أسبوع آخر رفض أن يتحدث عنهما تماماً ، وأبى أن يذكرهما على الإطلاق ٠٠ بل كان يشتد غضبه على من يشير اليهما أو ينطق باسمهما ٠٠ وعندما عاد الأب والأم أخيراً أولاهما ظهره في سكون ، وباعد ما بينه وما بينهما ، واستمر في بروده معهما ، ورفضهما بالكامل ٠٠ وقد احتاج الأمر الى عدة أسابيع لتوضيح الموقف له ، واسترضائه الى أن استعاد نفسه ورجع كما كان ٠٠ ويبدو أنه بمرور الوقت اشتد غضب الصغير الى أن أصبح عنيفاً وشديداً الى درجة الرغبة في تدمير أبويه أو تحطيم نفسه

وكان سببه للدفاع عن نفسه ذلك الرفض الكامل للكلام والتحدث ، وهذا الصوت المطبق الذي فرضه على نفسه حماية لها ولوالديه من استفحال الغضب وتفجره بصورة أفظع وأشد ٠

لقد ظهر تعبير المشاعر « المعلبة » أو « الحبيسة » أو « السجينة » في السنوات الأخيرة ، ومما لا شك أن كثيرين من الأطفال قد مروا بتجربة هذا الصغير بشكل أو آخر ، وربما كانت ردود الفعل لديهم أقل عنفاً مما حدث معه ، كل ما هنالك أنه أحس بالرغبة في أن يتصرف بهذا الأسلوب ، ومحاولة مساعدة مثل هذا الطفل على فهم الأمر سوف لا تفيده ، بل إنها قد تجعله يشعر بالهزيمة الكاملة ، لأنه لا يستطيع أن يفكر بأسلوب منطقي عقلاني ٠٠ وإذا نحن قلنا لطفل أن ولداً صغيراً غضب بشدة على والديه الى درجة أنه لم يتحدث اليهما لمدة أسبوعين فإن التعليق الذي سوف نسمعه ٠٠

— هذا شيء غبي وسخيف !

وإذا ما حاولنا أن نشرح لماذا لم يتحدث هذا الولد لأبويه فإن طفلنا المستمع سيزداد اقتناعاً بأن هذا التصرف غاية في الحمق ، لسبب بسيط هو أن ذلك الشرح يبدو له غير معقول ، ولن يستطيع قط أن يدرك أبعاده ومرامي ٠٠ ان الطفل لن يتقبل أبداً فكرة أن يصل به غضبه الى حد السكوت المطبق عن الكلام ، أو أنه من الممكن أن يخطر ببال الولد أن ينتقم أو يحطم هؤلاء الذين يعتمد عليهما في حياته ٠٠ والحقيقة أنه اذا استطاع أن يستوعب هذا فإن ذلك يعني أن مشاعره قد تسيطر عليه ، وأنه لا قدرة له على الامساك بزمامها ، وهي فكرة قد تصيبه بالرعب الشديد ، بل هي فكرة قد تزعج الكبار ازعاجاً كبيراً ، فهم لا يتصورون أنه من الممكن أن تكون لديهم أحاسيس لا يستطيعون كبح جماحها ٠

وقد حدث يوماً أن حاول أبوان أن يشرحا لابنتهما — وعمره سبع سنوات — أن عواطفه قد جعلته يتصرف بطريقة خاطئة ، وكان رد فعل الطفل ٠

— هل تريدان أن تقولاً أن بداخلي آلة أو

والبعض يروي القصة على أن هناك عفريتاً شريراً يريد أن يقتل ذلك الذى ساعده فى الخروج من القم وحزره من السجن . . ويستطيع ذلك الانسان الضئيل ازاء العفريت أن يخدعه ، لكن الحكاية على هذه الصورة تصبح مجرد واحدة من (قصص الرعب) التى برع فيها هتشكوك ، ولا أكثر ولا أقل ، وتصبح خالية من الصدق النفسى . . اذ أن تغير موقف العفريت من الرغبة فى مكافأة محرره الى الرغبة فى قتله هو الذى يجعل الطفل يتعاطف مع القصة ، ويندمج فيها . . ومادامت القصة تصف بكل الصدق ما يدور فى رأس العفريت فان فكرة انتصار الصياد عليه تتخذ هى الأخرى قدراً كبيراً من الصدق والحقيقة . . والحق أن تناول الاقلام الساذجة لمثل هذه الأعمال يأتى عليها ويدمرها ، ويفقد الحكاية الشعبية أروع ما فيها ، ويجعل الطفل غير مقبل عليها ، اذ يبحث أصحاب هذه الأقلام عن عظة مباشرة ومغزى عقيم يفرضونه على عمل شامخ هو فى النهاية (حكمه الشعوب) .

أن الطفل - دون ان يتنبه للأمر - يستمتع بذلك التحذير الصادر من قصة « الصياد والعفريت » الى هؤلاء الذين فى يدهم القوة والقدرة على حبسه وسجنه ، وهناك العديد من القصص الحديثة يستطيع فيها الصغير أن يتفوق على الكبير ، ولكنها مباشرة لا تقدم للطفل ولخياله وسيلة يفلت بها من سيطرة الكبار عليه بل ان بعضها قد يشعره بالخوف اذ ان شعوره بالامن والاطمئنان يعتمد على ان الكبار أكثر منه معرفة بالحياة ، واكبر طاقة على حل مشكلاته ، بجانب انه قادر على حمايته . ورعايته فضلاً عن اعالته . . وهذه هى « القيمة » الحقيقية للتفوق على العفريت أو الجن ، اذ تعنى ان الصغير يمكنه ان يتفوق على الكبار وبالذات والديه ، لكن هناك محظورا يجب ان نتنبه له ، وهو اننا اذا قلنا للصغير ذلك . وافهمناه انه قادر على ان يبيد الكبار فانه سوف يبتهج بدون شك ، لكننا قد نصيبه ببعض القلق ، اذ كيف يعتمد على أناس ليسوا اكفاء ، والذى يخفف من وقع ذلك هو ان المارد أو العملاق شخصية خيالية خرافية ، يستطيع الطفل ان يتقبل لا فكرة التفوق عليه تأثيرها - فانه يصبح قادراً على ادراك أن العفريت يستجيب على مهل للصراعات والتمزقات التى

يحس بها ، وهى خطوة ضرورية لكى يصبح مدركاً لما يدور فى نفسه هو . .

ولما كانت الحكاية الشعبية والخرافية ، تدور فى اللامكان واللا زمان فانها تمد الطفل بمثل هذه الصور من السلوك والتصرفات ، وبذلك يتذبذب - عقلياً - للوراء والامام ، ما بين مصدق ومكذب لما يسمع . .
- أنها قصة حقيقية ، اذ هكذا يتصرف المرء فعلاً ، وكرد فعل . .
- لا لا . . أنها حكاية غير حقيقية ، ومجرد قصة لا أكثر ولا أقل . .

وهو يعتمد فى ذلك على مدى استعداده الشخصى لادراك هذه العمليات التى تدور بداخله . . وأهم ما فى ذلك كله ان الحكاية الشعبية تنتهى دائماً نهاية سعيدة ، لهذا لا يخشى الطفل السماح لللاوعى بالظهور والكشف عن نفسه مرتبطاً فى خط واحد مع مضمون الحكاية ، لانه يعلم عن يقين أنه مهما حدث فإنه سيجد نفسه فى النهاية (يعيش فى الثبات والنبات . .) .

والمبالغات الخرافية فى القصة ، كأن يسجن العفريت مئات السنين ، تجعل ردود الفعل مقبولة ومعقولة ، أما عندما تكون المواقف أكثر واقعية مثل غياب الاب فالامر يختلف ، ان يتصور الصغير أن غياب الوالدين سيكون للأبد، مهما حاولت الام أن تؤكد ان غيابها لن يزيد على نصف الساعة . .

لهذا فان مبالغات الحكاية الشعبية تعطىها الصدق النفسى ، فى حين يبدو التفسير الواقعى غير سليم من الناحية النفسية ، مهما كان قريباً للحقيقة والواقع . .

وقصة « الصياد والعفريت » توضح لنا كيف أن تبسيط هذا اللون من الحكايات يؤدى الى افساده تماماً ، وتدمير القيم التى يحملها ، فأننا اذا نظرنا للقصة من الخارج نجد أننا لسنا فى حاجة الى أن نورد أفكار العفريت وانتقالها من مكافأة من يطلق سراحه الى معاقبته بالموت ، جهاز يعمل طيلة الوقت ، وانه من الممكن فى أية لحظة أن يتفجر !؟

وقد عاش هذا الصغير لفترة طالت فى رعب حقيقى من أن تستطيع هذه الآلة تدميره وتحطيمه .

ان الحركة تأخذ مكان الفهم بالنسبة للطفل ، وتتأكد هذه الحقيقة كلما نمت مشاعره ، وهو يتعلم الكلام بأشرف الكبار ، وهو لا يتصور أن الناس يضربون ويحطمون ، أو يتوقعون عن الكلام لأنهم غاضبون ، بل هم « يفعلون ذلك » لا أكثر ولا أقل . . . بلا تفسير ولا تبرير . . . وقد يتدرب الأطفال على قول :

– لقد فعلت هذا لأنى كنت غاضبا .

وهم يقولون ذلك لان الكبار ربما يتقبلون منهم ذلك ويجدونه عذرا كافيا ، لكن ذلك لا يعنى أن الأطفال يمارسون الغضب كغضب بل كمبرر للضرب ، أو التحطيم ، أو الصمت . . . ونحن لا ندرك حقيقة مشاعرنا فى سن مبكرة ، وان كنا نتصرف على أساسها . . .

ان العمليات اللاواعية التى تصدر عن الأطفال يمكن ان تكون أكثر وضوحا لهم من خلال الصور التى تخاطب الوعى لديهم ، والقصص الشعبى يفعل ذلك ، فالطفل لا يقول لنفسه أنه سيكون سعيدا عندما تعود أمه بل يقول : أنه سوف يعطيها شيئا . . . وذلك هو نفس ما يقوله العفريت : سوف أمنح من يطلق سراحى مالا كثيرا ! . . . والطفل أيضا لا يقول لنفسه : أننى شديد الغضب لدرجة انى سأقتل لكنه يقول : عندما أراه سأقتله . . . أو (بس لما أشوفه هأقتله . . . والعفريت يقول نفس الشيء : سأقتل من يطلق سراحى . . . وإذا ما قيل لنا أن شخصا حقيقيا يفكر على هذا المنوال ، فان الفكرة ذاتها ستثير الكثير من القلق . ولن يتيسر لنا فهم الموقف ، لكن الطفل يعرف أن هذا اللون من التفكير ، دون أن يكون الطفل مضطرا لأن يوضح الامر لنفسه بشكل مباشر . . .

ولما كان الطفل ينسج خيالات واسعة وعريضة حول القصة وإذا لم يفعل فان القصة تفقد أغلب فحسب ، بل والاجهاز عليه كذلك ، مع الاستمرار فى الثقة بالكبار والاعتماد عليهم .

وقصة الصياد والعفريت « أروع بكثير من حكايات جاك . . . جاك وأعواد القول و « جاك قاتل المارد » ذلك ان الصياد ليس فقط رجلا كبيرا ، لكن القصة تقول لنا أنه ابن لاطفال ، والطفل المستمع يستريح لذلك ، إذ ان اياه قد

يواجه ويعبد بقوى أكبر منه – مثل العفريت – ومع هذا فهو قادر على أن ينتصر عليه بذكائه ولما حيته . . . وطبقا لهذه الحكاية يستمتع الطفل بالعالمين معا : انه يتقمص شخصية الصياد حينما فى لحظة انتصاره على العفريت . . . كما وقد يتقمص شخصية العفريت فى مواجهة أبيه الصياد بينما هو على يقين من أن اياه سوف يكون المنتصر . . .

وهناك أمر لا يبدو أساسيا وان كنت أرى أنه غاية فى الأهمية ، ذلك ان الصياد لا يحصل على القمم الا بعد أن فشل فى محاولات ثلاث . . . اذ على الرغم من اننا قد نستطيع أن نحكى القصة قائلين ان الصياد عندمالقى الشبكة وجذبها عشر فيها على القمم ، الا ان النص يقول انه حصل عليه أخيرا ، وهو يريد أن يلفت نظر الطفل الى ان النجاح قد لا يأتى مع المحاولة الأولى ، أو الثانية ، أو الثالثة . . . وان عليه أن يستمر فى المحاولة فى دأب ، لأن المحاولة فى ذاتها شرف ، ولكل محاولة ثوابها ، وعلى أن تسعى وليس على ادراك النجاح ، وفى ادراكه ثوابات . . . ان تحقيق النجاح ليس سهلا مثل تمنيه والرغبة فيه . . . والانسان غير المثابر قد يتصرف بعد المحاولة الأولى ، لكننا نرى فيه حكاية الصياد أنه فى كل مرة يعثر على شيء أسوأ مما سبقه ، ورغم ذلك فإنه يستمر فى المحاولة ، أى علمنا أن نستمر فيها رغم كل شيء ، ولا بد من المثابرة ، والصبر ، ويجدر بنا ألا نستسلم أمام الفشل المتوالى ، وهى « قيمة » حيوية غالية نحتاج الى غرسها فى نفوس الأطفال فى سن مبكرة اذ هم شديدي الملل ، لا يميلون الى تكرار المحاولة . . . والمغزى هنا بالغ التأثير اذ نه لا يرد بشكل مباشر ، وليس وعظييا ، كما انه ليس طلبا ملحا ، بل يرد بطريقة بسيطة عارضة ، الأمر الذى يؤكد ويوضح ان هذه هى الحياة ، بجانب ان الموقف الذى ينتصر فيه الصياد على العفريت لا يحدث بسهولة ويسر ، لكنه يحتاج أيضا الى ذكاء وجهد ، وهذا فى حد ذاته يلفت النظر الى الحاجة الى تنمية الذكاء ، ليكون حاداً ، وتكرار الجهد مع الصبر أيا كانت المهمة أو المشكلة التى نحن بصدد حلها .

— هل يستفيدون منها من أجل الخير أم يستعملونها في الشر ؟

ان بعضهم يستغرقه التفكير في هذه القضية، والبعض يسارع في استعمال هذه القوى للحصول على قصور وحدائق سرعان ما يفقدونها . . . ومصباح علاء الدين واضح في رمزه لهذه الفكرة . أما هرقل فيمتنحي جانباً ، ويتعد عن بقية الرعاة ، وهنا يلتقى بمرأتين أحدهما فاتنة جميلة لعوب ، تمثل المتعة ، والأخرى حادة حازمة ، وتمثل الفضيلة وكل منهما تمنيه بالكثير ان هو استمتع اليها ، واختار الطريق الذى تدله عليه . . . انه هنا فى مفترق الطريق . . . وكلنا فى واقع الأمر هرقل كثيراً ما نجد أنفسنا فى ذات الموقف ، أمامنا سبيل سهل للمتعة ، نجنى ثماراً زرعها آخرون ، ونقبل على كل ما يحقق لنا الكسب ، ويتزى ذلك بشباب السعادة الدائمة ويتخفى فى ثناياها . . . وتترأى لنا الفضيلة بطريقها الطويل الشاق الملىء بالأشواك والعقبات وصولاً الى النجاح ، اذ ان الحياة لا تعطى شيئاً بدون مقابل ، وبلا جهد حقيقى ، فأنت اذا زرعت تحصد ، واذا أردت أن تجنى فلا بد وأن تزرع . . . الفارق واضح بين الحكاية الشعبية والأسطورة ففي هرقل تكشف المرأتان عن هويتهما ، فتقول واحدة انها « المتعة » وتصارحه الثانية انها « الفضيلة » . . . لكن هذا يحدث فى الحكاية الشعبية داخل العقل والنفس ، اذ يدور الصراع قويا وينشب عنيفا بين الاتجاهين ، وهما ليسا فى وضوح الاسطورة ، فما من أحد يخير بين « المتعة » و « الفضيلة » ، الا وسرعان ما يختار الأخيرة، مع ان كلا منهما ليس بديل الآخر باستمرار ، والحكاية الشعبية لا تواجهنا بمثل هذا الاختيار بشكل مباشر ، ولا تنصحننا بالطريق الذى علينا ان نختاره ، انها فقط تساعد على أن تخلق لدى الطفل ذلك الوعي الذى يعينه على تحديد موقفه ، وتقنعه من خلال الأحداث والدراما ، وما تصوره من خيالات ان الطريق الأقصر والأسهل ليس أفضل الطرق . . . والحكاية الشعبية متفائلة دائماً ، تزرع الأمل فى نفس سامعها وقارئها ، وهى لا تسد أبداً طريق الرجاء .

الفنون الشعبية - ٦٥

وهناك شيء آخر يجدر بنا أن نلفت النظر اليه ، قد لا يبدو واضحاً أو مهماً ، وربما كان توضيحه مما يقلل من تأثير الحكاية ، ونعنى به ذلك التوازي ما بين الجهود الأربعة أو المحاولات التى بذلها الصياد ، والتى توجت بالفوز أخيراً ، وما بين الدرجات الأربع للغضب تلك التى مر بها العفريت داخل القمقم . . . ان هذا يضع جنباً الى جنب الصياد الأب مقابل سذاجة أو قلة نضج العفريت .

وهو ينبهنا الى تلك المشكلة التى نواجهها جميعاً منذ وقت مبكر :

هل تحكمنا عواطفنا أو يسيرنا عقلنا ومنطقنا؟ ونستطيع أن نعرض للقضية بشكل آخر . . . من رؤية عثم النفس . . . انها تلك المعركة وذلك الصراع الناشب : هل نستسلم للمتعة ، تلك التى تشبع لنا عمليات ارضاء سريعة ، وتحقيق لرغبتنا الراهنة ، باحثين لأنفسنا عن سبيل شاق نقاوم به فشلنا ، ونشأ من الاحباطات التى تحدث لنا ، أم نتخلى ونقلع عن الحياة تحت ضغط مثل هذه الأمور ، محاولين أن نجد لأنفسنا حياة تركز على مبدأ الحقيقة ، محتملين فى سبيل ذلك الكثير من الوان الفشل والاحباط من أجل أن نحرز فى النهاية انتصاراً كبيراً ؟!

ربما كانت نصائحنا للشباب بصيانة أنفسهم قبل الزواج مثال واضح لهذا الذى أوردناه اذ نسألهم دوماً أن يتأوا بأنفسهم على الانغماس فى الشهوات ، أو البحث عن اللذات العابرة وعن الطعام الفاسد . . . انتظاراً لمائدة شهية . . . والصياد فى قصتنا لا يسمح لليأس بالتسرب الى نفسه ، ليحول بينه وبين تكرار المحاولة مؤمناً بأن الفوز فى النهاية سوف يكون من نصيبه ، وقد كان . . . بحصولة على القمقم أولاً ، ثم بالانتصار على العفريت فى النهاية .

وكثيرة تلك الحكايات الشعبية التى تتوقف عند موضوع المتع العابرة واللذة السريعة . . . فهى توضح انها غير باقية ، وان ثمنها أكبر منها ، خاصة اذا قيسمت بالانتصارات الكبرى ، وقد تكون هذه الفكرة واضحة فى هؤلاء الذين يحصلون على قدرات خارقة ، وساعتها لا بد من أن يطرح ذلك السؤال :

المقاطع المنخمة

في الحظية الشعبية المصرية

عبدلى محمد ابراهيم

من الموضوعات التى يهتم بها دارس الأدب الشعبى الصياغة الفنية للغة التى عن طريقها تتم رواية أى شكل من أشكال التعابير الشعبية فهناك الشعر الشعبى وبعض مقاطع الشعر القصصى والنثر المصاغ فى قالب عامى أو فى لهجة عامية ، وهناك النغمية والسجع وغير ذلك من الأساليب البلاغية التى تسهم بشكل مباشر فى توصيل مضمون العمل الأدبى الشعبى بوسيلة لغوية فنية مناسبة لمن هى موجهة اليهم .

فنجده أن السيرة الشعبية والتى تانى على راس قائمة أشكال أو أنواع الأدب الشعبى تعتمد إلى حد بعيد على الشعر الشعبى فى كثير من المواقف ، كذلك يوظف راوى السيرة « النثر » العامى ، الذى يقترب أحيانا من الفصيح السهل ، أن جاز هذا التعبير ، ولعل السبب فى جوء المبدع الشعبى إلى صياغة أجزاء كبيرة من السيرة الشعبية فى أسلوب شعري لأنها بالدرجة الأولى مغناة ، ولا تخلوا مجموعة حكايات « ألف ليلة وليلة » من بعض الأبيات من الشعر الشعبى أو من الشعر الفصيح أحيانا ما ، هى موظفة بشكل يخدم تطور أحداث الحكاية أو تلخيص القيمة المستفادة منها ، أو لكسر الملل من جانب المستمع وذلك يجذب انتباهه بإيقاع الكلمة المنشورة ومن الأنواع الأدبية الشعبية المعتمدة على « حكاية » مصاغة فى صورة شعرية شعبية ما يعرف « بالموال القصصى أو ما يعرف فى المصطلح الأوربى Ballad ويقصد به الأغنية الشعبية التى تحكى قصة ، ومن هذه الحكايات الشعبية المصاغة فى قالب موال قصصى : أدهم الشرقاوى ، حسن ونعيمة ، شفيقة ومتولى ، بهية وياسين . وما نسج على نبط هذه القصص الشعبية والتى أسهم فى شيوعها وانتشارها ظاهرة « الكاسيت » وقد يلجأ المبدع الشعبى إلى صياغة المثل

الشعبي في شكل شطرة من الشعر أو جملة تعتمد على « السجع » فيقولون « اكفى الجرة على فمها تطلع اثبتت لامها » أو « يا واحد القرد لاله يروح المال ويفضل القرد على حاله - ومن ذلك الكثير من التعابير واحيانا يعتمد المثل على شطرة من بيت أو بيت من شعر قصصيه ، والأمر كذلك في صياغة النغمة ، فتعتمد الى حد ما على صياغة « شعرية شعبية » أو الهدف من ذلك تسهيل عملية الحفظ خاصة بالنسبة للمثل فإن السجع والايقاع يسهل من عملية الحفظ .

الباحث في مدينة القاهرة وسوف نوضح ذلك في الهوامش ، ومن الحكايات التي نوقشت في هذه الدراسة :

- ١ - حكاية « نص نصيص » .
- ٢ - حكاية الثلاث بنات .
- ٣ - حكاية ابن السلطان وبنت الفوال .
- ٤ - حكاية عاشقة الأربعة .
- ٥ - حكاية الديك لخضر .
- ٦ - حكاية المرأة المظلومة .
- ٧ - حكاية « كما تعود الزوجة » .
- ٨ - حكاية المعزة والذئب .

١ - حكاية نص نصيص وحكاية الثلاث بنات:

من الحكايات الشعبية التي وظفت المقاطع المنغمة أو المقاطع الشعرية المؤداة شفاهاة حكاية « الثلاث بنات » وحكاية « نص نصيص » ففي النصيص يسافر « الأب » الى بلاد بعيدة ووسيلة سفره هي « مركب » يعبر بها البحار الى البلاد التي يقصدها ، وعند شروع الأب في السفر يطلب من بناته كما هو في نص حكاية « الثلاث بنات » - ان تطلب كل واحدة منهن هدية يحضرها لها عند عودته ، وفي حكاية نص نصيص يطلب الأب من أبنائه السبعة أن يحددوا نوع الهدية التي يرغب كل واحد منهم في احضارها له . وفي نص « الثلاث بنات » فإن عنصر السفر يأتي في بداية النص . . . وسواء أكان عنصر السفر وطلب نوع معين من الهدايا يأتي في بداية النص أو في منتصفه فإن ما يلي من « عناصر » يترتب على نوع الهدية المطلوبة .

وفي الحكايات الشعبية نلاحظ أن بعض هذه الحكايات يعتمد الى حد ما على صياغة بعض الأحداث والمواقف أو العناصر في كلمات لها قافية تؤدي بطريقة منغمة . وقد لاحظت تكرار ذلك في عدد من الحكايات الشعبية المصرية فهدفت الى أن أضع هذه الملاحظة تحت النظر فاخترت عددا من الحكايات وظفت فيها المقاطع المنغمة بشكل واضح وبعض هذه المقاطع يأتي في بداية النص واحيانا في نهايته . وسواء جاءت العبارات في البداية أو النهاية أو في منتصف النص فإن المبدع الشعبي قد استخدم امكانيته الابداعية في أن يصيغ أجزاء أو بعض عناصر الحدوتة في أسلوب شعري أحيانا يكون شطرة واحدة أو بيتا أو أربع شطرات ، وفي الغالب لا تزيد عن ذلك وقد تأتي المقاطع المنغمة مرة واحدة في النص وقد تأتي في عدد من المقاطع توزع على مدار النص . . . وهكذا يكون الاختيار وموقع المقاطع من النص له دلالة من حيث فنية الرواية أو من حيث التعبير عن عنصر أساسي في الحدوتة ، وذلك لجذب الانتباه بشكل مركز . أو أن تأتي ملخصة للمدرس المستفاد من الحدوتة سواء آجاءت هذه العبارات في بداية النص أم في نهايته . . . وهنا يأتي تساؤل هل كانت الحدوتة في الماضي تعتمد اعتمادا أكبر على الشعر الشعبي وتمزجه بالنثر وهل كان المؤدى أو راوى الحكاية الشعبية مثله مثل مغنى السيرة يروى ويغنى في نفس الوقت؟ هذه بعض التساؤلات التي تحتاج الى الدراسة والبيان .

وقد قمنا بتحليل عدد من الحكايات الشعبية منها ما هو موجود بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ومنها ما هو من جمع

فاصغر البنات تطلب هديتها فيما يشبه « اللغز » أو « الغزوة » فالبنات الكبرى تطلب حلقة ذهبية ليس لها مثيل والأخت الثانية تطلب « هون » تسمع دقته فى « استامبول » هذه طلبات عادية واضحة الدلالة ومن السهل الحصول عليها واحضارها .. أما الأخت الصغرى فانها تتدلل على أبيها وتظهر أنها لا تريد منه شيئا أو أن سلامته أهم عندها من أى هدية فتقول له ردا على طلبه : -

« عايزه سلامتك ولف عماامتك وقعدتك قدام البيت زى عادتك وعوايدك » .

هكذا تستخدم الابنة الصغرى هذه المقاطع الشعرية الرقيقة للتعبير عن امتنانها لجميل أبيها ، ولكنها فى الوقت ذاته تضرع على طلب معين ، وبشكرها الاب ويكرر طلبه منها فتقول:

هات لى الفلفل فى أوراقه

سبحان خلاقه

ان جبته مركبك سارت

وان مجبتوش مركبك وسط البحر وغارت

وهكذا يسافر الأب وينسى أن يحضر تلك الهدية ، ويركب السفينة وعند الابحار تتوقف المركب وتشرف على الغرق ، فيسأل « ريس » السفينة هل أحدكم وعد بهدية ولم يحضرها ؟ وعندئذ يتذكر الأب طلب ابنته الصغرى فيقول: نعم أنا الذى نسي الهدية لابنتى الصغيرة ، وينزل من السفينة ويعود الى المدينة للبحث عن الفلفل فى أوراقه ونعرف من سياق الحكاية أن الفلفل فى أوراقه هو أحد أمراء تلك المدينة، ويذهب اليه ويقابله فيعطيه « مرآة » لكى يعطيها لابنته ، وإذا نظرت الى المرآة فانها ترى صورة هذا الأمير فيكلمها وتكلمه .. وتتطور أحداث الخدمة الى أن يحضر لها فى صورة « ثعبان » أو هيئة « طائر » ثم يتحول الى شاب جميل عندما يدخل الى غرفتها ، ويراقب شقيقاتها الموقف ويحسدنها على ما هى فيه

من سعادة وبالتالى يخططن لمنع سبب السعادة المتمثل فى صورة « الطائر » أو « الثعبان » وبقيّة الحكاية تتلخص فى نجاح أختيها فى أذى عشيق أختيها وهكذا تخرج للبحث عنه وبعد أحداث متلاحقة تجده وتعود اليها سعادتها المفقودة . ونلاحظ فى الحكاية الشعبية المصرية عموما ، ان طراز الابنة الصغرى التى يكون لها وجهة نظر مخالفة لشقيقتها وأنها فى النهاية تكون هى المحقة ورأيها على جانب كبير من الصواب ، وإذا تركنا الابنة الصغرى « الشاطرة » أو الذكية فاننا نواجه نوعا آخر من الحكايات الشعبية المصرية وفيه يكون البطل ضئيل الجسم فهناك سلسلة « نص نصيص » « وعقلة الصباغ » ، ولكل منهما معتقد شعبي يتعلق بميلاده فيما يمكن أن يسبب الحمل ، وفى قصة « نص نصيص » التى نأخذ ملخصا لها من كتاب « معاناة وارث » للباحث أحمد محمد عبد الرحيم (١٩٨٧) ، وميلاد « نص نصيص » ، نجد أن الأب متزوج من سبع زوجات ولم يحملن فاشترى لهن سبع رمانات ولكنه فى الطريق يعطش فيشترى بعض الماء بنصف رمانة ، المهم أنه اختار لمن يعطى هذا النصف ، وحل هذا الموقف بأن قذف فى الهواء بالست رمانات ونصف على أن تحاول كل واحدة الحصول على نصيبها والتى تحصل على « نصف الرمانة » تلك « نص نصيص » بينما كل واحدة من الزوجات الست تضع مولودا كاملا .. وهنا تبدأ المقارنة والمسابقات بين « نص نصيص وأخوته » وتهدف الحدودية فى النهاية الى ترجيح كفة العقل على ضلخامة الجسم .. ونعود الى النقطة الأساسية التى التى نتكلم عنها فى هذه الدراسة القصيرة وهى كيفية توظيف المقاطع الغنائية الشعرية فى الحكاية الشعبية فاننا قد لاحظنا فى حكاية الثلاث بنات « أن نوع الهدية الذى يطلب من الأب قد صيغ فيما يشبه اللغز » الفلفل فى أوراقه سبحان خلاقه . وهكذا الحال عندما يسافر والد « نص نصيص » الى بلاد بعيدة

(٢) « نص نصيص » .. من كتاب « معاناة وارث » .. أحمد محمد عبد الرحيم الفيضانة ١٩٨٧ من ١٢ الراوى
أور حسين عارف .

ويطلب من أولاده التسبغ أن يطلب كل واحد منهم « هدية » فيجد أن الأخوة الستة يطلبون حصانا لكل واحد منهم ، بينما نجد غرابة كبيرة فى طلب نص نصيص وهو «الجدى أبو صفارة» فهو طلب لا وجود له فى المجال المحيط بهم كذلك لا يعرف أحد كيف «الجدى أبو صفارة» ويقول « نص نصيص » فى صياغة منغمة :
« أنا عايز الجدى أبو صفارة »

مركب تنوح وتنوح وسط البحر وتروح

هذه نجد عنصر الهدية والزام الأب بإحضارها بأنه إذا ذهب وشرع فى العودة دون أن يحضر الهدية فإن المركب سوف تغرق « تنوح تنوح وسط البحر وتروح » ولعل هذا الشرط يوجب أن إحضار الهدية ضرورى جدا لاستمرار أحداث الحكاية لأنه إذا لم تحضر الهدية فإن « المركب » سوف تغرق وتنتهى هذا دون تكمله أحداثها . فهذه الغرابة فى طلب الهدية والقوة السحرية التى نلزم الأب بإحضارها هى إحدى الأدوات الإبداعية فى عظمه خلق وتركيب الحكاية الشعبية ، فالهدية فى كلا الصيغتين هى أهم عنصر من عناصر الحكاية وإذا جاز لنا أن نميزه عن العناصر الأخرى المكونة للحكاية فإنه يمكننا أن نطلق عليه « العنصر الرئيسى » بحيث أن العناصر التى تسبقه تمهد لوجوده ، والعناصر التى تليه تكون مترتبة على حدوثه ، وهكذا فى حكاية « نص نصيص » نجد أن الجدى أبو صفارة يلعب دورا رئيسيا فى الانتصارات التى يحققها « نص نصيص » أو مما يلفت الانتباه فى حكاية « نص نصيص » أن الغناء وحلاوة الصوت والأداء جعلت « نص نصيص » يلفت من الموت المحقق على يد الغولة . ولعلنا نشير هنا إلى هذا الموقف فى تلخيص متعجل ، « نص نصيص يذهب إلى بيت الغولة ، التى تقبض عليه وتضعه تحت الماجور وتطلب من بنتها حراسته لحين حضورها ليأكلانه سويا ولجأ « نص نصيص » إلى حيلة الغناء ، وتسمعه ابنة الغولة يعنى : « حمص مقل طقطق عقلى يا جوالى » ويكرر هذه المقاطع ، وتعجب ابنة الغولة بحلاوة صوته وغناؤه فيطلب منها أن تخرجه

من « تحت الماجور » حتى يواصل الغناء بصوت أجمل وتقتنع ابنة الغولة بكلام « نص نصيص » وتخرجه من « تحت الماجور » وهكذا يفلت « نص نصيص » من مصيره المحتوم ، وكانت الأغنية والصوت الجميل هما الوسيلة التى من خلالها نجا من قبضة بنت الغولة . ومن الكلمات التى يقولها « نص نصيص » عندما يركب الجدى « أبو صفارة » .

حصى حصى جاب المكنه من غير حس

ووظيفة هذه الكلمات هو حث الجدى على الاسراع والفوز فى السباق ، أما الفقرة الثانية من السطرة « جاب المكنه من غير حس » أى يصل إلى عرضه دون أحداث صوت ينبه الغير حاصه الغولة التى يطاردها أو يحاول التسلل إلى بيتها . وفى هذه الكلمات نوع من السحر الذى يساعد البطل على تحقيق أهدافه . ومن العناصر التى وردت فى « نص نصيص » والتى تكشف عن أن « المرأة » التى تستضيف الأخوة ما هى إلا « غولة » وذلك عن طريق « تحسس » أجسامهم وهم نيام وتقول : « سمين سمين ناكل دين ونخلي مين » .

ويسمع « نص نصيص » هذا الكلام من الغولة وفى الصباح يعد العدة للهروب وأخوته بالرغم من مطاردة الغولة لهم أثناء الهرب . والهيمنة فى النهاية ولا يكتفى « نص نصيص » بانقاذ أخوته من الغولة بل يعود مرة أخرى إلى بيتها ويقبض عليها - بعد خديعتها - بأن أدخلها فى « شوال » ويحضر الناس لكى يشاركوا فى نقابها بالقائها فى النار ويقولون :

« أنلى يحب النبى المختار »

يطلق فى الغولة النار »

هاتان السطرتان هما النهاية لهذه الحكاية، ونظرا لأهمية الخلاص من الغولة - التى يتمثل فيها « الشر » والخطر جاءت هذه المقاطع المنغمة لتوضح من هذه الأهمية . والحرق بالانقاء فى النار يتكرر فى الحكاية الشعبية المصرية كنهاية لفعل على درجة عالية من الشناعة مثل القتل

وانت ايش دخلك يابن زردة القبقاب

هذه المصاطع وما احتونه من معاني كانت
الفتاة المتحركة لها يليه من عناصر ، فيناء على
الرفض والاعانة يقرر ابن السلطان الانتقام من
« بنت الفوال » ردا على هذه الاعانة ، وكانت
الفتاة تتعلم « الحياكة » عند « معلمة » فيتفق
مع هذه المعلمة على أن تجعل الفتاة تبث في
بيتها بينما هو ينام تحت السرير ، وهكذا
تقنع « المعلمة » بنت الفوال بأن تبث عندها
لمرضيا وحاجتها الى الرعاية ، وفي الليل تطلب
المعلمة من الفتاة النزول تحت السرير للبحث عن
شيء ما ، وعندما تدخل تحت السرير يقوم
« الأمير » أو ابن السلطان باحتضانها وتقبيلها
دون أن تتعرف عليه ، وتستغيث الفتاة
« بالمعلمة » قائلة :

« معلمتي معلمتي ايه يحب يموس »

فترد عليها قائلة :

نامى نأى دأ انفس وانسابوس »

وفي الصباح عندما تمر ابنة الفوال بالمكان
الذى ينتظرها فيه الأمير يردد عليها هذا القول
فتعرف أن هناك مكيدة قد حبكت ودبرت لها
وترد عليه قائلة :

« التعرصة والمعرصة والضحك على الدقون »
وتعني بذلك أن هناك تصرفا غير لائق يدل
على دناءة « المعلمة » بأن مكنت الأمير منها بهذه
الحيلة التي جعلتها تبث في بيتها ويحدث ما
حدث ، وتفكر الفتاة في كيفية الانتقام من الأمير
فتذهب الى « نجار » يصنع لها ثوبا من الخشب
به بعض الثقوب ، في هذه الثقوب وضعت
« كعوب » من اليوس المولع وبذلك المنتظر تدخل
على الأمير في الليل ، فيرتعب ويخاف ، ويقول
من أنت ؟

والحرق والطرده ، فزوجة الأب تذبح ابن زوجها
عقابها من جنس عقاب الغولة . وهذا ما سوف
تناقشه بعدما نعرض لحكاية الديك أو العصفور
الاخضر فالعقاب هنا لابد وأن يكون جماعيا
يشترك فيه الجميع لان الخطر موجه للجميع
دون استثناء ، فالدعوة لاشعال النار موجهة
للجميع ، وفي نهاية عرض الباحث أحمد محمد
عبد الرحيم لحكاية « نص نصيص » في المصدر
المذكور سابقا - يقول الباحث في صياغة لفجوى
دعوة نص نصيص موجهة كلامه الى أخوته :

« اذن هيا ساعدوني ، ولتكن ايدينا واحدة
متكاتفة ، وقلوبنا واحدة متضامنة في محاربة
الشر والظلم . . بوجدتنا وتكاتفتنا لن نحتاج
لمساندة الجدى أبو صفارة وأمثاله في مواجهته
الشر وتخلصوا من الغولة ، وعاشوا حياة مليئة
بالحب والخير (٣) »

٣ - حكاية « ابن السلطان وبنت الفوال »

من الحكايات الشعبية المصرية التي جمعت من
القاهرة وسوهاج حكاية « ابن السلطان وبنت
الفوال » (٤) ومن سوهاج جاءت تحت عنوان
« بنت الفوال » تدور هذه الحكاية حول مغازلة
ابن السلطان بنت الفوال . وفي الحكاية التي
جمعت من القاهرة يقصد بالفوال « بائع الفول »
أما في الحكاية التي جمعت من محافظة سوهاج
فان والد الفتاة يعمل في زراعة الفول في
أراضي السلطان أو الأمير ، والمهم هنا فان الأمير
أو ابن السلطان يعترض طريق الفتاة ويحاول
مغازلتها فترد عليه بالصد الشديد الذى يجرح
كبرياءه ، وجاء هذا الرد وهو بمثابة الرفض
الكامل لما يطلبه ابن السلطان منها وهو في
الغالب « اللقاء » بينهما فتقول :

« فول أبويه طاب واستطاب »

وكلوا منه الغز والأحباب

(٣) المصدر السابق ص ٣٤ .

(٤) حكاية « بنت السلطان وبنت الفوال » ، النص الأول من القاهرة ، الراوية هانم محمد علي (١٩٦٤) ،
والنص الثانى من مجموعة حكايات مصر القديمة التي جمعت من رواة من محافظة سوهاج مقيمين بمصر القديمة بالقاهرة ،
الجامع أحمد محمد عبد الرحيم الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، والراوى على مهنى مسعود - سوهاج . جمعت
بالقاهرة (١٩٧١) - من أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية .

كلنا الحلاوة وراحت العداوة

وفى نص آخر يقول « الأمير » :

أولك عداوه وآخرتك حلاوه

وهكذا نقترّب من صحة القول بأن العناصر الرئيسية فى الحدودنة مضاعفة فى قالب غنائى للتنبيه الى هذه الأهمية ، وهى موظفة لتأدية هذا الغرض فكانها تقول : انتبهوا الى هذه النقطة بالذات وهكذا وجدنا عنصر البداية والنهاية وسلسلة المكائد أو المقالب بين بنت الفوال والأمير هى التى صيغت فى قالب غنائى وإن اعتمدت على مقاطع قصيرة ، وربما تكون قد وصلتنا غير كاملة لأسباب تتعلق بالراوى .

٤ - حكاية عاشقة الأربعة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى وظفت فيها المقاطع الغنائية أو المنغمة حكاية « عاشقة الأربعة » (٥) ويأتى هذا التوظيف فى موقفين أو فى عنصرين ، وهما من أهم العناصر التى يعتمد عليها سياق الحدوتة ، فالموقف الخاص يكشف عنقوق الزوجة وخيانتها لزوجها الذى توجه الى بلاد بعيدة لكى يحضر الدواء الذى وصف لداء أو لمرض وهمى ، والموقف الثانى هو عودة الزوج دون اكمال الرحلة للانتقام من الزوجة الخائنة ، ولعلنا نخدم القارىء هنا اذا ما قدمنا تلخيصا سريعا للنص الذى تم جمعه من رواية فى مدينة القاهرة منذ عشرين عاما تقريبا ، يقول ان النص ان الزوجة عاشقة الأربعة من الرجال وترغب فى الخلاص من زوجها لكى تنفرغ لهؤلاء العشاق الأربعة ، وتلجأ فى ذلك الى امرأة عجوز تصف لها العلاج لمرضها وهو « نعجة » تحضر من بلاد « التيه » ، وكلمة « تيه » هنا ربما تكون دلالة للتيه أو الفقدان فالزوجة لا تريد أن تتخلص من الزوج بشكل نهائى ، وهذا ما ظهر فى حوارها الغنائى مع « المداخ » صديق الزوج ، ويصدق الزوج قصة مرض الزوجة ويعد العدة للسفر الى بلاد « التيه » فيحصل على بعض المال ويعود الزاد

فترد عليه قائلا :

أنا الموت الصغير

بمعنى الموت الكبير

أخذ رقبتك من ع السرير

ويشتد به الرعب والفرع ويقول لها :

خد مالى وخرينى

خد عيالى وخرينى

خد كل حاجة وخرينى

وكلمه « خرينى » بديل أو تحريف لكلمة « خلىنى » أى لا تقتلنى فالامير فى حالة من الرعب نطق كلمة فى صورة أخرى ، وقد وظفت هذه الكلمة فى سياق الحدوتة بحيث تعطى دلالة ومعنى الاستهانة والاحتقار ، وعندما تراه بعد هذه الواقعة تردد قوله :

« خد مالى وخرينى خد عيالى وخرينى خد كل حاجة وخرينى » .

وهكذا تستمر صياغة العناصر الهامة فى الحدوتة فى أسلوب موقع أو منغم للدلالة على الأهمية التى أشرنا إليها . والنهاية أيضا مضاعفة فى نفس الأسلوب ، فنجده « الأمير » لا يجد أمامه الا أن يتزوجها أو يخطط لقتلها فيقدم طائبا يدها من أبيها الذى لا يجد مناصا الا أن يوافق على تزويجه منها ، وتعرف الفتاة بنية الأمير فى قتلها ، فتذهب الى صانع الحلوى وتطلب منه أن يصنع لها عروسة من الحلوى فى حجمها وبعد ذلك ألبستها ملابسها ووضعها فى مداخل الغرفة التى أعدت للدخلة ، واختفت تحت السرير ، وبدون أن ينطق بكلمة دخل « الأمير » الى الغرفة وبيده سيفه الذى ضرب به رقبتها ، فيقطع رقبة عروس الحلوى وتطير قطعة منها الى فمه ، وهو يعتقد أنها قد ماتت ويقول :

حلوه فى ممالك ماصخه فى حياتك

وبعد ذلك يخرج العروس من تحت السرير وتقول :

(٥) حكاية « عاشقة الأربعة » ، الراوى هانم محمد على ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

الدى تمثل فى توظيف الصفات الاربع للمهن
او بلاشياء التى يتاجر فيها العشاق الاربعه
وسب هذه الصفات الى « الحنش » الذى
اعترض طريقه فعاد دون ان يكمل رحلته .
وهذه الصياغة قد أغنته عن الللمه المباشرة .
ونهاية الحكاية لا يهم أمرها فالعقاب نتيجته
متوقعة لفعل الزوجه .

٥ - حكاية الديك لخضر :

مجال روجه الاب وابنه الزوج أو ابن الزوج
من المجالات الخصبة التى تتعد موضوعا تسامعا
للحكاية الشعبية ، من هذه الحكايات « حكاية »
العصفور لخضر أو « الديك لخضر » (٦) .
وملخص هذا النص : أن زوجة الأب رغبت فى
الحلاص من ابن زوجها فذبحته وطهته ثم قدمته
للأب الذى أكل من لحمه دون أن يعرف حقيقة
ما يأكل ، وتشهد هذه الواقعة شقيقة الابن
ولكن تحت تهديد زوجة الأب فان الفتاة تخاف
أن تقول شيئا لوالدها ، وتكتم هذا السر خوفا
من أن تعاقبها زوجة أبيها ، ولكن ماذا تفعل
الاخت تجاه ما تبقى من جسد أخيها ، فنرى
أنها تأخذ العظام وتدفنها ، ومن هذه العظام
يخرج « الديك لخضر أو العصفور لخضر » ،
وعن طريق الشطرات المنغمة التى يلقيها فان
الحقيقة تظهر وتنكشف وطبعاً يتم عقاب زوجة
الأب ، ولنرى الآن ماذا تقول هذه الشطرات :

أنا الديك لخضر لخضر

أمشى ع الحيط واتمخطر

مرات أبويه دبحتنى

وأبويه العرص كل من لعمى

وأختى الجنونة لمت عضمى

أنا الديك لخضر لخضر

أمشى ع الحيط واتمخطر

وهذه الشطرات تلخص نص الحدوتة فهى

تجوى عدة عناصر أساسية وهى : ذبح زوجته
« لاب لاب روجها » ، وعنصر الاب العادل عما
يعمل روجته ، والعنصر الثالث الاخت الحنون
السى سمع نظام أخيها وتدفنها ، والعنصر
الرابع خروج لادن حى « ديك » من عظام الميت
السى سم دبحها ، ولا نريد هنا ان ندخل فى
مناخس العنزة الاسطورية حول خروج الدفن
الحى (حيوان أو طائر أو انسان) من رفات
الميت وخاصة الذى أعطي أو قتل ، وربما
يكون أقرب الى ذلك الاسطورة المصرية القديمة .

« اوروريس » . وهناك نقطة أخرى وهى أن
النص الذى جمع من القاهرة يتخذ عنوانه
« حدوته العصفور لخضر » أما الذى جمع من
الصعيد فيتخذ عنوانه « الديك لخضر » وهذا
العنوان أقرب الى البيئة الريفية خاصة وأنه
يتفق مع الشطرة التالية وهى « أمشى ع الحيط
واتمخطر » فالمشى أقرب الى الديك منه الى
العصفور ، والامر هنا ليس اختلافا جوهريا
ولكنه تأثير بيئة الرواية . وفى النص نجد
أن هذه المقاطع أو الشطرات قد وظفت بشكل
جيد فى الاخبار عن مجموعة من العناصر الهامة
فى النص دفعة واحدة ، والهدف الاساسى
من هذا التوظيف هو اظهار الحقيقة التى لا
تعرفها الا الاخت وهى ليست قادرة على أن تبوح
بهذا السر ، فما كان من المبدع الشعبى الا أن
يلجأ الى ها التوظيف الأسطورى لتخرج من
العظام « روح » تتمثل فى هيئة ديك أو طائر
يتكلم ويغنى ويخبر عن الحقيقة . وعن الديك
فهو يرمز الى اليقظة والتنبيه والحذر ، واللون
الاخضر لون النماء والخصوبة وربما البعث .

٦ - المرأة المظلومة :

من الحكايات الشعبية المصرية التى تقع فى
دائرة الظلم وكشف الظلم وعقابه من يظلم تأتى
حكاية يمكن أن نضعها تحت عنوان « المرأة
المظلومة » (٧) وملخصها أن هذه المرأة تترك فى

(٦) حكاية الديك لخضر - الراوية فاطمة محمد فزاع ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

(٧) « حكاية المرأة المظلومة » - الراوى :

الجامع أحمد عبد الرحيم - أرشيف مركز الفنون الشعبية .

٨ - حكاية « المعزة والذئب » :

التي تأخذ عنوانها أحيانا من شطرة منغمة وهى « افتحو يا ولادانى » عنوانا لها ، ولكنها فى الغالب تكون « المعزة والديب » وملخصها أن المعزة لديها ثلاثة من الابناء - الجديان - تخاف عليهم من أن يأتى الذئب ويأكلهم فتغلق عليهم الباب كلما خرجت لتحضر لهم بعض « الحشائش » وتنبههم أن لا يفتحوا لأحد الا اذا سمعوا صوتها وهى تؤدى الشطرات المنغمة ،

وتقول تلك الشطرات :

افتحو يا ولادانى

اللبن فى ابزادانى

والحشيش على قروناتى

افتحو يا ولادانى

وعند سماعهم لهذه الكلمات يجرون الى الباب ويفتحون لأهم فرحين بلبنها والحشيش الذى أحضرته وفى يوم الأيام يتجسس عليها الذئب ويعرف السر الذى به يفتح الباب ، ولكن ما الحيلة ؟

تقول الحدوثة أن الذئب يذهب الى النجار لكى يغير له حنجرته بحنجرة مشابهة لحنجرة المعزة وهكذا يفعل النجار ، وينتظر الذئب خروج « المعزة » من المنزل ، ويتوجه الى الباب

ويطره ويقول كما تقول المعزة « افتحو يا ولادانى » ويفتح الباب ويفترس أو يبتلع الذئب اثنين من « الجديان » بينما يختفى اصغرهما ، وتعرف المعزة بما حدث وتذهب الى مكان الذئب وتنطحه برأسها فى بطنه فيمزق قرنهما أمعاءه ويخرج « الجديان » كما هما ، وتذب فيهما الحياة ٠٠ وهذا النص درس فى الحرص والحذر وهو أن يتأكد الانسان من صحة الشئ الذى يعتزم عمله وأن لا يكون متسرعا كما حدث من « الجديان » أو أبناء المعزة ٠٠ ولعبت هذه الشطرات المنغمة دورا أساسيا فى الحدوثة فالحديث أو العنصر الرئيسى فى الحدوثة هو اقتراس الذئب « للجديان » ولكن كيف يحدث ذلك ؟ أو ما الذى يمكنه من تحقيق هدفه ؟ أن تقليد الذئب للمعزة عن طريق تغييره لحنجرته عند النجار ، فان الكلمات تلعب الدور الرئيسى فيفتح الباب ٠٠ ونلاحظ أن « النجار » هو الذى يقوم بتغيير حنجرة الذئب لكى يتمكن من تقليد صوت « المعزة » ٠٠ وينجح الذئب فى تحقيق غرضه من دخول بيت المعزة وابتلاع صغارها ، ولكن المبدع الشعبى لم يترك الذئب يحقق هدفه ويفترس « الجديان » فلجأ الى فكرة أن الذئب قد ابتلع « الجديان » وتضربه « المعزة » بقرنها فى بطنه فيخرجها أحياء ، وأيضا لرغبة المبدع فى أن لا ينهى الحدوثة فى شكل مأساة خاصة وأنها موجهة الى صغار الأطفال بشكل مباشر ولذلك فالدرس المقصود فى غاية الوضوح .



قراءة في أشكال الدلالة



وليد منير

« ان بداية فن الكلمة هي فى الفولكلور »

- مكسيم جوركى -

- ١ -

الفردية ، الا أنه من المعروف بدهاء أن
مشكلة الشاعر انفراد بما هو مبدع خلاق هي
مشكلة تشكيل بالدرجة الأولى ، لا مشكلة
توصيل .

والسؤال الآن : هل هناك ما يمنع من تحليل
الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شعريا جماعيا
بداء من المعطيات نفسها التي توجه مسارنا
نقادا أو باحثين عند تحليل النص الشعري
لمبدع فرد ؟

والرأى عندي أنه لا مانع من ذلك مطلقا ، بل
ان ذلك هو الصحيح والصائب شرط أخذ طبيعة
النص الخاصة فى الاعتبار . وطبيعة النص
الخاصة هنا تتحدد من كونه نصا جماعيا ذى
فضاء مختلف من التصورات ، كما تتحدد من
كونه فى الأصل نصا شفاهيا متحركا ينبنى
فى تشكيله على لغة مغايرة للغة التى تنهض
عليها الثقافة المركزية أو الثقافة الرسمية أو
الثقافة المؤسسية - سمها ما شئت .

تبدو الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا
شعريا كما لو كانت نمودجا فريدا يعكس فى
لا فردية ابداعه ، وفى طبيعة بنية تعبيره ، وفى
شكل العلاقات المائلة بين وحداته ومفرداته
وصوره ، رؤيا خاصة للعالم ، تنطوى فى باطنها
على العديد من عناصر الثقافة المتداخلة المركبة ،
وتحتل بمستويات « متدرجة » من الدلالة .

الأغنية الشعبية اذن ابداع يتميز فى جوهره
بـ « الجماعية » من جهة ، وبـ « الانعكاسية »
من جهة ثانية . ومن ثم فهو يتجلى بما هو
« طقس للمشاركة » فيما ينبع من كونه
تعجسيدا ملموسا للحظة حياتية بعينها تعمل
بوصفها « مثيرا » للفعل أو للتعبير كالحب أو
الزواج أو الكدح أو الحصيد أو السفر أو
الولادة +

للاغنية الشعبية تأسيسا على ذلك قدرة
عالية على « التوصيل » وهو ما يميزها بوصفها
شعرا من جهة ثالثة عن أشكال الابداء الشعري

يو على اسحب سيفك
يو على واضرب على كيفك

تنداح الدلالة هنا بما هي طلب للانبات
والخصب والطلوع عن ارادة (الاستنفار)
الصريحة للذات ، ولكن هذه الارادة عند الفلاح
المصرى لا تتوسل بذاتها . انها تتوسل
ب (الدينى) و (المقدس) ، ومن ثم تختلط
(الفتوة) و (العرامة) فيها ب (الضراعة)
و (الاستلهم) وفى النقطة التى تلتقى فيها
ذات (العامل) بذات (البطل الدينى) بما
هو أسطورة للعطاء والغلبة والتمكين يتفجر
سحر الأرض ، ويفتق سرها الصعب عن الاخضرار
المنشود ، والولادة الحية .

اذن ، فقد « أدت الكلمات بالفعل الى زيادة
سيطرة الانسان على الواقع » (٣) ، بل وأدت الى
شحن هيمته شحنا مضاعفا نحو استنطاق الكامن
والخفى ، ذلك الواعد بالمنح والسموق . أليس
تقليب باطن الأرض ، والنفاد الى ما تحت سطحها
هو اجترار للنائم والغفل فيها من أجل يقظة
وهاية بالخصب ! وان كان ذلك صحيحا ، وهو
صحيح ، فمن الجلى البين أن « الوظيفة
الأساسية للفن كانت منح الانسان القوة ...
ازاء الطبيعة ، أو ازاء العدو ، أو ازاء رفيق
الجنس ، أو ازاء الواقع ، أو قسوة لتدعيم
الجماعة الانسانية » (٤) .

يتوزع الأغنية الشعبية هنا نسقان ، نسق
يتشكل فى صيغة (الأمر) بما هو حض على
فعل ، ونسق يتشكل فى صيغة (النداء) بما
هو استدعاء لقوة فعل آخر . ويتكرر النسق
الأول (صولى علا) عددا من المرات مساويا
لضعف تكرار النسق الثانى (يو على) تقريبا .
ان الفعل الأول (فعل الصلاة على النبى)
يتدرج بوصفه رقية أو تعزيم يقضى الى الفعل
الثانى (فعل استدعاء قوة على بن أبى طالب)
بوصفه اطلاقا لسحر القدرة الأسطورية التى

ومما لا شك فيه أن الدلالة تطرح دوما
أشكالها بالقدر نفسه الذى تطرح به الأشكال
دوما دلالتها . ويتأسس تحليل النص فى علوم
النقد الحديثة على احدى طريقتين : الانطلاق من
الدلالة الى الشكل أو الانطلاق من الشكل
الى الدلالة . وقد نؤثر غالبا فى تحليل النص
الجمالى بوصفه ابداعا فرديا أن نسلط الطريق
الثانى ، أى أن نبحت فى كيفية انتاج الدلالة
من خلال رصد خصائص التشكيل وفهمها
وشرحها ، ولكننا بصدد الأغنية الشعبية بوصفها
ابداعا جماليا جماعيا ينطلق من قاعدة الانعكاس
وينبع من عنصر المناسبة ، نؤثر أن نسلط الطريق
الأول فنبحث فى كيفية انتاج الشكل من خلال
فهم الدلالات المطروحة وتفسيرها وتحليلها .

- ٢ -

يقول أرنست فيشر « ان عملية العمل الجماعية
تتطلب ايقاعا يوجد التناسق فى العمل . ويقوى
من أثر الايقاع ترديد « قرار » لفظى موحد » (١)
ويشير فيشر الى « أن جورج طومسون قد حلل
أغاني العمل القديمة على أنها مزيج من «القرار»
(أى النغمة الجماعية الموحدة) والارتجال
الفردى » (٢) .

تقول واحدة من أغاني (العزيق) فى مصر
العليا :

صولى علا الهادى
صولى دا غاية مرادى
صولى علا نبينا
صولى علا الى يشفع قينا
صولى علا على المجامى
صولى وان صليتوا
صولى دا خير ريتو
صولى علا ابن رامة
صولى علا المظلل بالغمامة
يو على يا بو طالب
يو على سرك غالب

(١) أرنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ت : أسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٠ - ص ٥٠ .

(٢) السابق نفسه ، ص ٥١ .

(٣) السابق نفسه ، ص ٥٠ .

(٤) السابق نفسه ، ص ٥٩ .

تلتصقها الحكاية الموروثة بابن عم النبي وخليفه من عقالها ، سعيها الى انجاز الحلم ، واحتياز المأمول .

ولنلاحظ فضلا عن (الترجيع الصوتي) في (صولى علا) و (يو على) - بما بينهما من تجاوب ايقاعى وجناسى - تلك الكناية الدالة فى :

ابن رامة

وفى المظلل بالغمامة

ان (رامة) هى اسم موضع بالبادية ، وفيه جاء المثل : تسألنى برامتين سلجما . ورام الشيء طلبه ، والمرام المطلب .

وما بين صهد البادية وجفافها وبين برد الغمامة ومائها تنعقد ثنائية ضدية تشي بهذا التوتر القائم بين البور والخصب فيما تحل شخصية (النبي) المكنى عنه ذياك التوتر بما انطوت عليه من كرامة السقيا والخصب بالرغم من كونها سلبية بيئة الرمضاء والجفاف . ليس هو على المقام (على المجامى) ، اذ هو (الهادى) و (غاية المراد) ، ومن ثم فهو (شفاعا) من أجل انبثاق الخير (ذا خير ريتو) من تربة الروح والأرض معا .

ويستحضر النسق الثانى الى الذهن ربط النبي عليه السلام بين (على) و (التمكن) الدائم فى دعائه المتواتر : اللهم ان عليا اخى . اللهم والى من والاه . وعادى من عاداه . وأيضا فى الحكاية المشهورة عن دفع النبي عليه السلام لعلى باللواء يوم فتح حصن اليهود بعد تأبيه على الفتح أياما ثلاثة ، وكان على كرم الله وجهه يقاتل بسيف يدعى « ذو الفقار » ويقول :

لا سيف الا ذو الفقار

ر ولا فتى الا على

ان (سر على الغالب) هو السر الذى يستلهمه المغنى العامل كى يستعين به على جفاء الأرض كما لو كان مقاتلا يبشر فى اعتراكه مع الطبيعة

المتأبئة ب (فتح عظيم) ، ويأمل فى دنوه .

ألا نلاحظ هنا ذلك (المشترك اللفظي) فى (طالب) بمعنى الاسم فى أصله و (طالب) بمعنى (الطلب) و (الترجى) ؟ ثم ألا نلاحظ مرة أخرى ذلك (الدور المفصلي) فى (انحلال الغمامة) بالظل أو الغيث فى اللحظة نفسها التى ينحل فيها النسق الأول انحلالا مباغتيا فى النسق الثانى فيما يبدو للوهلة الأولى كما لو كان هناك بين النسقين فجوة سياقية لم يرأب صدعها ؟

لا موضع يذكر هنا للاستعارة فى تشكيل حياة النص ، فالاحالة الاستعارية سمة من سمات الرمزية والرومانسية ، فيما يشير جاكوبسون ، أى أنها سمة من سمات النص المفارق للواقع ، ولكن الكناية التى تتغلغل فى نسيج بنية النص التعبيرية هى السمة المميزة للأدب الواقعى فيما يرى « جاكوبسون » أيضا .

ان الكلمة هنا اذن « صورة فنية يستدعيها المعنى الحيوى الذى أيقظته الطبيعة والحياة فى الانسان » ان القوة الابداعية للخيال الشعبى تمر مباشرة من اللغة الى الشعر . والدين هو العامل الدائم فى دفع هذه القوة الابداعية .

أما الأساطير القديمة مصحوبة بالاحتفالات فانها تقف على طول الطريق مع خلق اللغة والشعر اللذين يضمنان جميع الاهتمامات الروحية للشعب « (٥) »

- ٣ -

تقول واحدة من أغاني (الأفراح) فى صعيد

المصر :

المغنى : يا أم الجدائل يا بيضة

المرد : يا أم الجدائل

المغنى : نهودها

المرد : رمان جنابن

(٥) يورى سوكرولوف ، الفولكلور : فضايه وتاريخه ت : حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس . مراجعة د . عبد الحميد يونس . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٨١ .

(٦) السابق نفسه ، ص ٤٤ .

المغنى : شعورها

المرد : نازلة خمائل .

يلاحظ « لافارج » ملحظا بالغ الذكاء والبساطة
اذ يقول أن « الناس يغنون أغانيهم بتأثير الانطباع
المباشر لخبراتهم الانفعالية » (٦) .
ويدل هذا الملحظ فيما يدل على أن ثمة فارقا
خطيرا من الواجب الانتباه اليه بين « الدلالة
المكتشفة » و « الدلالة الانفعالية المباشرة »
بما هي ناتج خبرة بسيطة وغنية في آن .

ان صلة « الجماعة الشعبية » ب « النية »
(والخام) و (البدئي) و (الطبيعى)
(المحسوس المباشر) لهى صلة « وثيقة »
لا يتم فيها الالتفات المتأنى الى تشكيل الخبرة .
وتفضى هذه السمة - فيما أرى - الى فرضية
قد تتأكد حثيثا فيما بعد ، وهى أن الفجوة الماثلة
بين « الصدق الواقعى » و « الصدق الفنى » فى
النص الابداعى الشعبى هى من الضيق والمحدودية
بحيث تكاد تمحى أو تزول .

ان « الدلالة الغزلية » فى الأغنية تفصح عن
تشكيلها رأسا فى عملية (تبادل الصوتين) فى
تشكيل بلاغى ينحو نحو (التثام) أو (التصعيد
السياقى المتدرج) الذى يأخذ صورة الانسراب
فالالتئام الدائرى ، لا الجدل الحوارى . ان
الوصف التشبيبي يبدأ من أسفل الى أعلى
الى أسفل مرة أخرى فى (نازلة خمائل) حيث
تكتمل دورة الغزل الحسى فى فطريتها وعفويتها
بين البدء (يا أم الجدائل) والمنتهى (نازلة
خمائل) .

وينهض المجاز أيضا فى هذه الأغنية على
التشبيه البليغ (والتشبيه محور آخر من محاور
الأدب الواقعى كما يشير جاكوبسون) حيث
يقتسم (المغنى) و (المرد) صنع طرفيه على
التوالى :

المغنى : تهودها
 رمان جناين
 المرد :
 خمائل شعورها

ويلاحظ (المبالغة الحسية) فى تحويل المفرد
والثنى الى جمع دائما بما يوحى بالالحاح على
التجسيد (استدارة واستطالة) بما هو وسيلة
لإشباع زخم الرؤية والشعور والتصور . كما
يلاحظ أيضا تحويل (الضمير المخاطب) فى
البداية الى (الضمير الغائب) حيث يرتبط الأول
بفعل (النداء) فيما يرتبط الثانى بفعل
(الوصف) كما لو كان هذا التكنيك الأسلوبى
يعنى استحضارا صريحا لذات المتغزل فيه ،
واستدعاء لمثوله كيانا حسيا شاهدا على صفاته
مما يفضى بنا الى نبذ التصور الشعبى لعنصر
(الاستحياء من الجسد) بوصفه عنصرا مرضيا ،
واستبقاء عنصر (الثقة فيه) أو (الفخر به)
بوصفه عنصرا نفسيا حيويا يدل على التفتح
والنضج .

هكذا نكتشف أن واحدة من أهم الوظائف
الطارفة للأغنية الشعبية هى أن « الأغنية
الشعبية الحية تسهم مع غيرها من أشكال التعبير
الشعبى فى الكشف عن صورة بناء المجتمع
الشعبى » (٧) . انه - فى الحقيقة - مجتمع
يتأسس - على النقيض من المجتمع البرجوازى -
على الوضوح أو السفور التلقائى بما هو انعكاس
عار لأشكال القيم والسلوك والتصورات . انه
يرفض بطبيعة رؤياه للعالم الغامض والحقى
والسرى ، فيما يكرس للواضح والجلي والمجهور .
هو انعكاس عار لأشكال القيم والسلوك

== ٤ ==

تقول واحدة من أغاني (السفر) فى مصر
العليا :

(على لسان الحبيبة أو العروس لحبيبها)

يا القصر دا ما أطلعه

كان حبيبي فيه

يا الفرش دا ما أفرشه

نايم حبيبي فيه

(٧) د. فريدة إبراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٤ .

يا الحوش دا ما أنزله
سايس حصانه فيه

يا الكحل دا ما أكحله
سواد عيونه فيه

يا الفل دا ما أقطفه
بياض جبينه فيه

يا الورد دا ما أقطعه
حمار خدوده فيه

يا البحر دا ما أشربه
سافر حبيبي فيه

والقمح دا ما أنفضه
والطين ما أنقيه

يا أمي اعملي لى سلوك دهب
أغربل ل حبيبي فيه

تتوازي قطيعة الحبيب مع (المكان) بقطيعة
الحبيبة مع عناصر الرى والطعام والملبس
والسكن والزينة ، وهى قطيعة تشبه (الحداد) ،
وتشئ بالخصام مع مفردات الحياة فى جوهرها .

و (الدلالة) الرئيسية هنا هى دلالة (المشاركة)
فحين تفقد المشاركة أحد طرفيها يزول (موضوع
المشاركة) أو ينزوى من تلقاء نفسه .

يتسرب هنا الحس الرومانسى الى الحس
الشعبي ، ويندمج فيه . ولكنهما يمثلان معا
(قيمة أخلاقية) واقعية وحية فى موروث السلوك
عند الجماعة الشعبية ألا وهى « وفاء المرأة
للرجل » وطول مكابذتها لفقدانه .

تحتوى (خبرة الحب) اذن فى هذه الحالة
على نوع من الألم المفضى الى الوحدة اذ « ان القدرة
على التوحد والقدرة على التألم تسيران فى معظم
الأحيان جنبا الى جنب ، بل يجب أن نضيف
الى ذلك أن كلا منهما يعد مظهرا هاما من مظاهر
الحياة الروحية بصفة عامة ، والحياة الخلقية
بصفة خاصة » (٨) .

ومن المهم أن نلاحظ فى هذه الأغنية ثنائية
(الحضور / الغياب) بوصفها رحما لانتاج
الشكل ، فما بين محورى الحضور والغياب
تشكل حياة النص كلها على المستوى الأسلوبى
ونستطيع أن نقوم بتفكيك النص تأسيسا
على دور كل من المحورين الوظيفيين فيما يلى :

محور الغياب

يا القصر دا ما أطلعه
يا الفرش دا ما أفرشه
يا الحوش دا ما أنزله
يا الكحل دا ما أكحله
يا الفل دا ما أقطفه
يا الورد دا ما أقطعه
يا البحر دا ما أشربه

محور الحضور

كان حبيبي فيه
نايم حبيبي فيه
سايس حصانه فيه
سواد عيونه فيه
بياض جبينه فيه

تبادل
تكامل وظيفي

يا أمي اعملي لي سلوك دهب

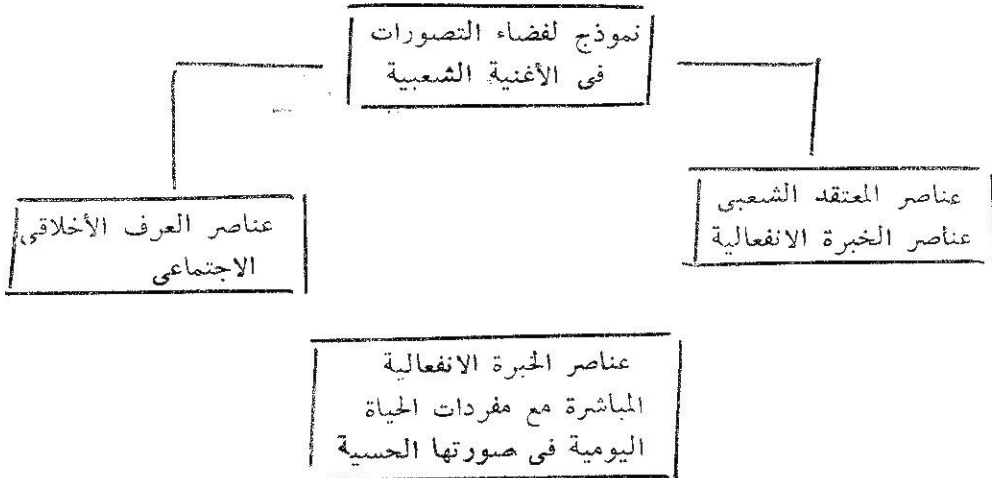
اغربل ل حبيبي فيه

وما يبدو هنا كما لو كان قفزة مفاجئة أو فجوة بين مظهرين من مظاهر المعنى ليس - في الحقيقة - سوى ولوج طبيعي الى (تجسيد القيمة) • فبعد الاشباع المتكرر لشعور (القطيعة) مع مفردات الحياة في حيويتها (القصر - الفرش - الحوش - الكحل - الفل - الورد - البحر - القمح - الطين) لا بد أن تتبدى (قيمة الطرف المفقود) الذي أفضى غيابه الى مثل هذه القطيعة الناتئة ، وهي تتبدى في معادل باهر هو (الذهب) • و (الغربال الذهبي) الذي تغربل من خلاله المرأة للحبيب قمع الحزن (رمز العطاء والشبع) يشي على مستوى آخر (من خلال المونولوج الوصفي السابق) بكونه يمثل غربالا للحياة نفسها ، تلك الحياة التي يغيب فيها كل ما عدا الحبيب ، ويسقط من تقوبها الصغيرة كل ما ليس منه أو به •

- ٥ -

مم يتشكل فضاء التصورات في هذه النصوص الشفاهية المتحركة تأسيسا على ما سبق ؟

يتشكل فضاء التصورات في هذه النصوص - فيما نرى - على النحو الآتي :



ومن المهم أن نلاحظ أيضا ظاهرة خطيرة تتردد بانتظام في شكل الأغنية الشعبية بعامة، وإن كانت تبدو ذا بروز حاد في هذه الأغنية بخاصة ، ألا وهي ظاهرة (التكرار) • وظاهرة التكرار « ظاهرة أسلوبية متميزة ولافتة ، ولعل الأغنية الشعبية قد استعارتها بوصفها تكتيكا « بلاغيا » من شكل (السرد الملحمي الغنائي) •

يقول « ايفان فوناج » في مقال له عن اللغة الشعرية ان « التكرار الظاهري يخفي العديد من المعاني » • وربما كانت (الدلالة النفسية) لما يصح أن نطلق عليه « التنويع التراكمي للعناصر » ذات أثر بالغ في الافصاح عن مظهر المكابدة أو الألم أو الوحدة بوصفها مظاهر للحياة الروحية والحياة الخلقية سواء بسواء •

وفضلا عن « الوظيفة الايقاعية للتكرار فانه يلعب دورا هاما في بناء المعنى ، وذلك لأن الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في رسالة ما تختلف في دلالاتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك • فاللفظة أو المقطع المتكرر ، يتسع ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة تستطيع القيام بوظيفة وصفية وتأكيدية » (٩) •

ان محوري الحضور والغياب يعملان معا بصورة تبادلية متوالية على صعيد وظيفي واحد هو « الوصف والتأكيد » ثم ينحلان أخيرا في نسق تعبيرى ودلالي مختلف هو :

(٩) د • قاسم المقداد ، هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي - جلجامش ، دار السؤال ، دمشق ، ١٩٨٤

عنصرى (الشفاهة) و (الحركة الدائرية للنص) .

والآن . هل ترانا قد استوعبنا بشكل أفضل واقع الشكل الدال للأغنية الشعبية ؟ وهل ترانا قد أردكنا بتعبير « جان دوفينيو » علاقة الابداع الفورية مع تلك الحرية الجماعية الدائمة الفوران التى تبت الحياة فى الواقع الانسانى ؟

ربما . وقد يجيب « جان دوفينيو » بقوله : « اذا ما فهمنا بشكل أفضل كيف يمكن أن توجد علاقة دائمة ومتحركة تبعا للأطر الاجتماعية بين مجموع القوى المنخرطة فى سياق الحياة الجماعية والابداعية ، فلسوف نستوعب بشكل أفضل الواقع الوجودى للعمل الفنى » (١٠)

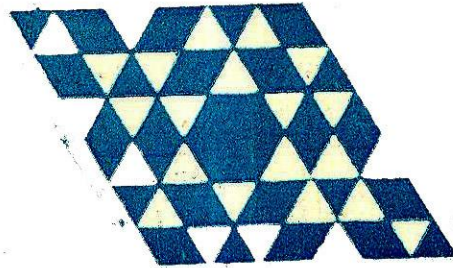
وتعول الأغنية الشعبية بوصفها ابداعا شفاهيا متحركا على عاملين جوهريين بالضرورة:

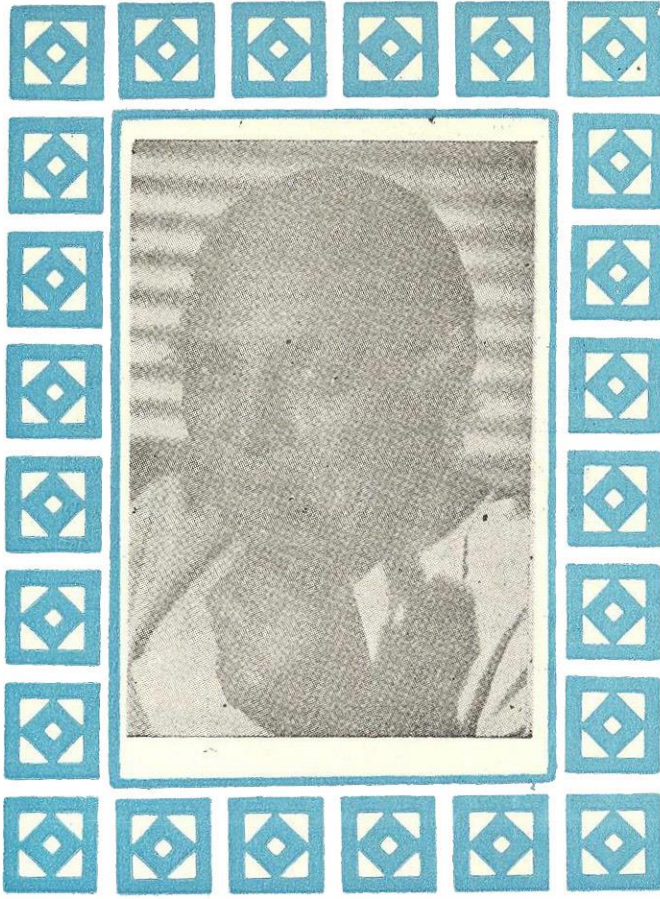
١ - ابداع المغنى . (اعادة انتاج النص) .

٢ - فاعلية التلقى . (أنماط الاستجابة)

ويسهم تفاعل العاملين معا فى تشكيل النص تشكيلا جديدا بما هو نص سمعى (بالاضافة أو الحذف - اختيار مواضع الوقف والنبر - التنعيم والترجييع والاطالة) .

تكتسب الأغنية الشعبية اذن خصوصيتها بوصفها ابداعا شعريا جماعيا من تلك الشروط التى يفرضها - على مستوى الفاعلية الداخلية للنص - فضاء التصورات بعناصره المختلفة ، كما تكتسب خصوصيتها مرة أخرى من تلك الشروط التى يفرضها - على مستوى الوسائل (سوسيو - جمالية) - العاملان الجوهريان النابعان من





الالعاب الشعبية المهارات الجسمية السيرك

(٢)

أحمد رشدي صالح

معظم ألعاب السيرك الحديثة في العالم كله عبارة عن تطوير للألعاب الشعبية وإمهارات الجسمية وألعاب الفروسية .
وقبل ان نشرح بالتفصيل هذا الكلام نحب أن نلفت الى ان ألعاب السيرك كلها تمتاز بما يلي :
أولا : أنها ألعاب خارقة للعادة ، أي أنها لا تندرج تحت ما سميناه بالألعاب البسيطة .
ثانيا : أنها تعتمد على التدريب على القيام بحركات جسمية خارقة للعادة أيضا .
ثالثا : أنها تمتاز بكونها فنون أخرى منها فن التهرج والرقص والغناء .
ومن أبرز ألعاب السيرك الحديث ألعاب العقلة الثابتة ، والعقلة الطائرة (الترابيز) والسير على السلك أو المشي على الجبل الرفيع ، وحمل الاثقال ، ونجد لهذه الألعاب السيركية الحديثة بدايات أو نظائر في الألعاب الشعبية .
ولنتنبه جيدا الى ما قاله ادوارد ويليام لين :

في العدد الأسبق تناول الأستاذ أحمد رشدي صالح - أعظم من الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية في التراث الشعبي العربي وفي هذا العدد تواصل الحلة نشر بقية دراسته عن هذه الفنون التي تعتمد على المهارات الجسمية وبخاصة فنون السيرك .
وهذه الدراسة هي جزء من محاضراته التي كان يلقيها - رحمة الله - على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٥ .
« التحرير »



يقوم بعض النور أيضا بحرفة البهلوان .
وتطلق كلمة البهلوان على من يمارس الألعاب
الرياضية أو المبارزة أو اعمال البطولة . وكان
امثال هؤلاء يعرضون مهاراتهم فى المدن
والارياف - أما فى منتصف القرن التاسع
عشر ، فاختصر فنهم على الرقص على الحبال ،
وقد يربط احدهم حبالا فى اعلى منطنتين على
ارتفاع عظيم من الأرض ويستعمل الراقص دائما
مدرة طويلة ليحافظ على توازن جسمه أثناء
السير على الحبل . وقد يسير على الحبل وهو
يلبس قبقابا ، أو ان يضع قطعة من الصابون فى
كل شيء من قدميه ويسير على الحبل .

ويشهد لنا بأن هؤلاء اللاعبين البهلوان كانوا
يؤدون ألعابا أصعب بكثير من بهلوانات انجلترا
والأبلغ من هذا ما يقوله لنا : -

كثير من النساء والبنات والصبية يقومون
بهذه الألعاب المعتمدة على المهارات الجسمية
الخارقة والمعتمدة أيضا على القدرة الكبيرة على
المحافظة على التوازن العصبى .

ولعبة السير على الحبال تعنى أنها بدءا لالعاب
تسلك الأعمدة والسير على الحبال أو الأسلاك
الرقيقة ، ولعبة رقص الباليه فوق السلك
والألعاب التى تخطف أنفاس المتفرجين عندما
يؤديها لاعبو السيرك فى سقف خيمة السيرك .

أما عن ألعاب القذف بالأيدي والأقدام وألعاب
حمل الاثقال والتمشيد وندهش لها فى
السيركات الحديثة فكلها لها أصول فى الألعاب
الشعبية .

أصل لعبة القذف بالأيدي والارجل السيركية
موجود فى الألعاب الشعبية التى أشرنا إليها من
قبل - وخلصتها تشابك ايدى اللاعبين وحمل
أحد الصبية فوقها ، ثم تطويجه واللقاء به
بعيد أو لفه بواسطة آخرين .

وأما حمل الاثقال باليدين ، أو فوق القدمين
فمن الألعاب الشعبية القديمة .

وأما لعب البامبوك ، وهى أن يحمل لاعب
السيرك عمودا من الخشب أو الألومنيوم ٨

ونجد مدربي الحيوانات الشعبيون يدرّبون أيضا الحيوانات الغبية أو الخبيثة . الحمار مثلا قد يوصف بأنه غبي وقد يوصف بأنه خبيث وقد استخدمه مدربي الحيوانات الشعبيون في تقديم نمر تهريجية مضحكة ، فكان المدرب يأمر الحمار بأن يختار أجمل فتاة تقف في الحنقة التي يتألف منها جمهور المشاهدين ، وكان الحمار يتقدم بالفعل إلى الفتيات ، ويختار أجملهن ، ويلصق فمه برأسها أو بجسدها وعند ذلك تنفجر عاصفة الضحك والمرح .

والآن نتساءل ماذا عن ألعاب السيرك الحديث وهو المزج بين المهارات البدنية وتدريب الحيوانات والفنون الأخرى ؟

أهم تلك الفنون ، فن التهريج والقاء النكات ، وأداء الأغاني الجارحة أو الكوميديّة ، ودق وعزف الموسيقى بالطبع .

التهريج والفكاهة الشعبية

رأينا في حديثنا عن السيرك أن من أهم لاعبيه البهلوان وأهم ما يؤديه البهلوان الشعبي هو التهريج بالحركة السيركية الصعبة ، والتهريج بالتمثيل اليمائي والرقص الساخر والتهريج بالقاء الأغاني أو المنلوجات المضحكة .

وإذا انتقلنا إلى التهريج والفكاهة بشكل عام نجد أنه كان هناك محترفون غير البهلوان يسلمون الجمهور بالتهريج . كان هناك المحبطون - الممثلون الهزليون الذين كانوا يقدمون فصولا مضحكة ارتجالية في الشوارع والميادين . بل في الإخراج والقصور أي أنهم كانوا من فرق التمثيل المرتجل وكان منهم أبو عجور ، الذي يصاحب فرقة الفوازى للرقص ويقلدن بحركات هزلية ، وكان هناك البلياتشو وهو نوع من البهلوان .

والفكاهة تعنى بالنسبة للمأثورات الشعبية

كل ما يثير المرح في عقل الإنسان ، أو في نفسه وكل ما يدفعه إلى أن يضحك ويمرح . ونحن نعرف أن الضحك يظهر النفس من همومها تماما كما يفعل البكاء .

أما ما يتسلفه أحد اللاعبين ، فإذا وصل إلى نهايته أدى بعض الحركات المدهشة - نقول أن لعبة البامبوك هذه تطوير لألعاب شعبية منها النقرزان الذي يستخدم فيه اللاعب عمودا قصيرا يحمله على جبينه أو يضعه على أرنبة أنفه أو يرقص به ، أو أن يحمل كرسيًا أو ثقبًا معينًا يحمله على جبينه أيضًا أو بين أسنانه ويؤدي به حركات صعبة .

قلنا أن البهلوان هو اللاعب الذي يؤدي حركات صعبة أما دوره في السيركات الحديثة فهو نفس الدور المتوارث . فالمفروض أن يكون البهلوان هو أmeer لاعبي السيرك بحيث يؤدي جميع الألعاب الصعبة بشكل مقلوب ، أي بشكل هزل ، ومعنى ذلك أن يتقن أدوار تلك اللعبة بشكلها الطبيعي ، ثم يسيطر عليها ويؤديها بشكلها الهزلي ، الصعب جدا والصعب للغاية ، والخطير أيضا .

والسيركات الحديثة لا تخلو من ألعاب الحيوان كالنمر والأسد والفردة والنسانيس والفيلة والديبة والخيول ، وبالتأكيد أننا نجد بدايات لألعاب الحيوانات السيركية في الألعاب الشعبية .

لعلنا نذكر أن بين شخص خيال الظل التي

ظهرت منذ القرن الثالث عشر ، هناك شخصية مدرب الكلاب والديبة والعنز والفردة ، وأشهر تلك الشخصيات الظلية شخصيات هزلية سيركية منها ناتو والطاحنة ، الفار وابن المزارق ، والدبوس والحرافيش .

والى الآن هناك بقايا من ألعاب الحيوانات الشعبية ، ويتمثل ذلك في ألعاب القرداتي ، وألعاب مدرب الكلاب والعنز والقطط .

وإذا رجعنا قليلا إلى الوراء وجدنا الرحالة الذين زاروا منطقة الشرق الأوسط يتحدثون عن الغجر الذين كانوا يسلمون العامة بترقيص العنز فوق خشبة قصيرة .

كان المدرب يأمر الجدى بأن يقف على خشبة صغيرة طولها شبر وعرضها بوصة ونصف بحيث تكون سيقان الجدى الأربعة متلاصقة ، وعندها يصفق الجمهور ويضحك ويمرح .

ولتساءل ما هي اجناس الفكاهة في المأثورات الشعبية ؟

على النطاق المصرى والعربى هناك جنسان رئيسيان للفكاهة أحدهما بالغ الضخامة وهو الفكاهة التى نوظفها للتسلية وإثارة المرح بواسطة الكلمة أو الإشارة أو الحركة ، ونعنى الفكاهة النظرية ان جاز لنا ان نقول هذا .

وهناك الفكاهة العملية ونعنى ما نسميه فى مصر بالمقالب ، أى تدير حيلة بحيث يوضع الشخص الذى نريد ان نضحك منه فى موقف عملى يدعوه الى السخرية منه والهزاء به . ومن الواضح ان الفكاهة تشتمل على انواع متعددة .

لو شبهنا الفكاهة بشجرة باسقة ، وقلنا انها تنفرع الى جنسين كبيرين أحدهما نظرى والآخر عملى - فسوف نجد تحت هذين الجنسين الفروع أو الأنواع التالية :

فى الأدب الشعبى : سنجد النوادر المرحية والطرائف الساخرة والنكات على اختلاف فنونها .

وفى الفكاهة بكافة أنواعها العملية والنظرية سنجد أن أنواعها تندرج من إثارة المرح الخفيف الى العنف فى المرح - عن طريق الهزاء والسخرية الجارحة - الى التهكم الى الهجاء المقذع .

ولا تقتصر الفكاهة على فن الكلمة الساخرة والحركة الهزلية والمقالب ، بل ان الفكاهة تشمل ايضا فن تشكيل المادة : كالرسم الشعبى الساخر والنقوش الهزلية الشعبية ، وتشكيل كتلة المواد على أشكال مضحكة .

اذن فالفكاهة الشعبية تحتل رقعة واسعة جدا من حياة الانسان فمنذ متى بدأت نماذجها تظهر فى التاريخ البشرى .

منذ ما بدأ الانسان يعبر عن نفسه بالإشارة والرسم - أى قبل ان ينشأ اللغة - والانسان بطبعه حيوان ضاحك - أى مفكر لان الضحك كما يقول علماء النفس - يحمل شحنة معينة من التفكير الساخر .

نضرب مثالين : واحد من الرسوم والتماثيل

القديمة المكتشفة من حضارة ما بين النهرين وسنجد فيها تماثيل هزلية ، ورسوما هزلية لاشخاص بشرية او حيوانات او شخصيات اسطورية .

والمثل الثانى تأخذه من الحضارة المصرية القديمة حيث نجد مثلا فى مقابر الفراعنة رسوما هزلية لذئب يرعى قطيعا من العنز .

يعنى ان هذا الرسم يقول ما يقوله المثل الشعبى حاميا حراميا ، ونجد فى نقوش مقابر الفرعونية رسما لمعركة هزلية بين القطط والأوز .

ورسما آخر لجيش من الجرذان - الفئران - يحاصر قلعه للمقط وفي هذا الرسم يتسلق احد الفئران - وهو فدائى - أبراج القلعة ، لكنه جبان بطبيعته ، فنراه وكأنه قد تسمم فى مكانه .

كل الذين كتبوا عن الحياة اليومية عند الفراعنة والأدب القديمة ، حدثونا عن ولع المصريين بالتشكيت - خاصة بواسطة التلاعب بالألفاظ ، وخاصة أيضا من خلال السخرية بالغزاة من امثال الفرس واليونان والرومان .

وامامنا مثلا محددا من شهادة هؤلاء المؤرخين القدماء : ما قاله نيوكريتوس فى القرن الثالث قبل الميلاد . وقد كان ثيوكريتوس من اكبر شعراء اللغة اليونانية وقد قال « ان المصريين شعب لاذع القول روحه مرحة » .

وان مثل هذا رأى تكرر بعد ذلك كثيرا قاله المؤرخون والرحالة على امتداد العصور . مثل هذا القول نجده فيما قاله هيرودوت عن سلوك المصريين فى زمانه وعن ميلهم الى المرح ونقرأ فيما كتبه المؤرخ الاسلامى الكبير ابن الاثير الذى قال « ان اهل مصر القاهرة لا يطاقون من السنتهم » ونقرأ فى مقدمة ابن خلدون وهو يتحدث عن تأثير الطبيعة المنبسطة السمحة فى ميل المصريين الى المرح والانبساط ، ونقرأ العديد من هذه الاقوال فى كتب العصور الوسطى بل العصور الحديثة .

واهم الشخصيات التى تدور حولها السخریات والنكات والحكايات الفكاهية : هى

أما شخصيات عاشت فعلا معروفة الاسم والتاريخ ، أو شخصيات اخترعها خيال الانسان الشعبي .

نركز أولا على الشخصيات التي اخترعها الخيال الشعبي ونتعرف عليها .

التقطت روح السخرية الشعبية على امتداد قرون متوالية ، أهم المتناقضات والعيوب التي تصلح أن تكون مادة للاضحك والفكاهة ، ومنها متناقضات وعيوب جسيمة ، كالرجل البدين أو المرأة البدينة ، أو الذي تكون انفه كبيرة أو يكون قزما قصيرا أو فارغ الطول هنيلا .

كما التقطت موادها الداعية للفكاهة من العيوب الاخلاقية والسلوكية كالبلخل والجبن ، والغباء والحماقة ، والتخليط أو الهذيان أو عدم المنطق في التفكير والكلام .

والخيال الشعبي الساخر تناول أيضا أصحاب الحرف ومنهم الفلاح والتجار والحداد ، وصانع الاواني الفخارية ، والنساج ، وحفار القبور والملاح والصياد الخ . كما تناولت الفكاهة الغرباء باستمرار .

وفي كل مآثورات العالم الشعبية نجد أن جانبيا هاما منها موجه ضد الغرباء فالمصريون مثلا ضحكوا كثيرا من الاتراك والتتار ومن الفرس والروم واليونانيين ومن الاوروبيين ومن الاجناس ذات الالوان المخالفة للون المصرى كالزنوج الهنود والآراك * ويحدث مثلا هذا في سائر المآثورات الشعبية العالمية .

كل شرائح المجتمع اذن تمارس الفكاهة بهدف التسلية ، وبعض الممتازين من الظروف الساخرين كانوا يحترمون مهنة التفكهة أو إثارة المرح ، وبهذا تنتقل الى أهم نماذج الشخصيات التي احترفت اضحك الناس وخاصة كبار اعضاء المجتمع .

وهؤلاء هم الندماء الذين نجدهم في بلاط الخلفاء العباسيين والامويين وبعد ذلك نجدهم يلازمون امراء الدول الاسلامية - شرقا وغربا - في العصور الوسطى ، ثم نجد القدماء في

حاشية الوجهاء واعيان المجتمع العربى في التاريخ الحديث .

في عصر ابن طولون مثلا كان هناك شاعر يسامر السلطان ، وكان مشهورا بالسخرية والتشنيع ، وكانوا يسمونه بالجمال الكبير لانه كان ضخم الجثة محدودب الظهر كان له سنام . وفي عصر الاخشيد كان اشهر الساخرين على الاطلاق رجل اسمه سيبويه المصرى ، وهذا الرجل الساخر لم يكن نديما لأحد سلاطين بنى الاخشيد وانما كان ساخرا شعبيا متعدد المقدرات ، وكان يتظاهر بالتنبلة والكسل وكأنه من تنابلة السلطان ويسخر من نفسه ، وكان يتظاهر بأنه أحمق مغفل أو مخبول أو مجنون .

وفي رأينا أن سيبويه المصرى كان يتستر وراء هذه المظاهر التي تراوح بين الكسل والمجون والحماقة والجنون حتى يحمى نفسه من البطش لأن كل سخرياته اللادعة ، كانت عبارة عن نقد اجتماعى ونقد سياسى ، موجه ضد من كانوا يستطيعون أن يقتلوه أو يصيبوه بأعظم الآلام .

ومن سخرياته أنه ذات مرة اعترض سيبويه المصرى موكب أحد الرجال الكبار من أصحاب النفوذ في ذلك الوقت ، وكان الرجل ذاهبا لاداء صلاة الجمعة والجمهور محتشد للتفرج على الموكب فوقف سيبويه يصيح ساخرا من الجمهور أولا قائلا لهم :

« ما هذه الاشباح الواقفة والتماثيل العاكفة ، سلطت عليهم قاصفة يوم ترجف الراجفة تتبعها الرادفة وتغلى فى قلوبهم واجفة » ثم استدار يوجه الرجل الوجهه بعبارات أشد حدة من العبارات السابقة .

ولم تكن سخريات سيبويه كلها نثرا فكان بعضها شعرا ومن ذلك قوله :

ما ليلة المشتاق باعدت النوى عنه انيسه
أو ليلة الملدوغ حاذر ميتة النفس النفيسة
بأمد من ليل الظريف اذا تجرع للهريسة

ويثأثيء فى نطقه •

فى بيت واحد مشهور ، جعل كلمة كبرت
عبارة عن اجزاء يحاول ناطقها ان يجمعها لتؤلف
هذه الكلمات فهو يقول :

قد كبر بر بيرت وعقلى الى الورا •

وكان الجليس قد أصيب ذات مرة بالحمى
وعالجه طبيب غبى فنظم قصيدة هجاء ساخرة فى
هذا الطبيب يقول فيها :

طبيب طبه كغراب بين

يفرق بين عافيتى وبينى

ان الحمى وقد شاخت وباخت

فرد لها الشباب بنسختين

ودبرها بتدبير لطيف

حكاه عن سنان أو حنين

وكانت نوبة فى كل يوم

فصيرها بحذق نوبتين

وكان البهاء زهير اقرب هؤلاء الشعراء
الساخرين الى الروح المصرية الشعبية • ونحن

وازدهرت سخريه الشعراء الندماء كثيرا فى
العصر الفاطمى ، وفى هذا العصر نجد مجموعة
من الشعراء الموهوبين فى السخريه وكل واحد
منهم كان يحمل لقباً مضحكاً مثل شـلـلـعـلـع ،
والجهجهان ، واحدهم ، وهو ابن مكنسه كان
صعلوكا ماجنا •

لنضرب بعض الأمثلة الساخرة مما قاله هؤلاء
الشعراء • ابن مكنسه مثلاً سخر من نفسه
وبيته فقال :

لى بيت كأنه بيت شعر

لاين حجاج من قصيد سخيف

أين للعنكبوت بيت ضعيف

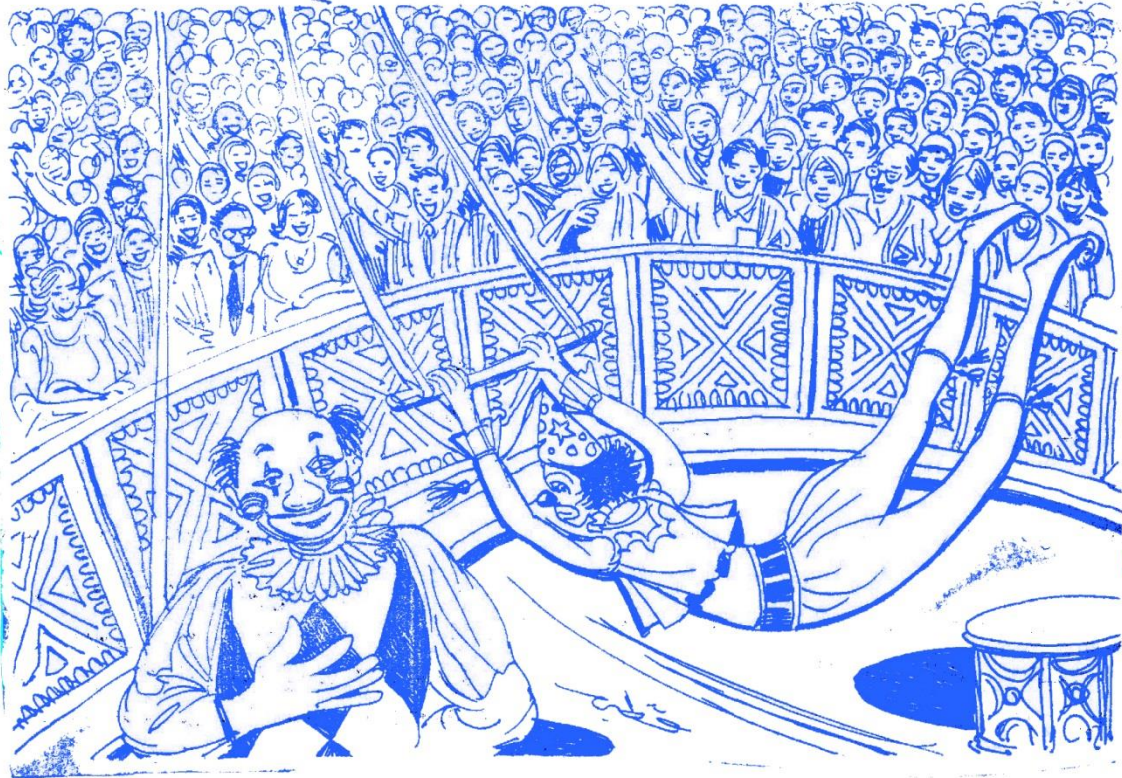
مثله وهو مثل عقلى الضعيف

بقعة صد مطلع الشمس عنها

فانا مذ سكنتها فى الكسوف

واضح ان السخريه هنا تقوم على التلاعب
بالالفاظ •

وهناك مثل آخر لشاعر آخر اسمه الجليس
ابن الحيان وهو يسخر من نفسه وقد بلغ
الشيخوخه واصبح يرتعش فى حركات جسمه



نعرف له قصيدته التى يتهمكم فيها من بغلة كان عليها أحد اصحابها ، فيقول البهاء زهير .

لك يا صديقى بغلة

ليست تساوى خردلة

تمشى فتحسبها العيون

على الطريق محجلة

وتخال مدبرة اذا ما

اقبلت مستعجلة

مقدار خطوتها الطويلة

حين تسرع انملة

فهذا نوع من التشنيع المصرى الاصيل بلا نزاع .

وكتاب النقاشوش فى حكم قراقوش

انموذج لكتب الفكاهات المصرية الساخرة ونذكر بعض النوادر المذكورة فى هذا الكتاب .

كان قراقوش - فيما يقول هذا الكتاب - جالسا فى كرسى القضاء فجاءة ثلاثة رجال - اثنان لكل واحد منهما لحية طويلة وشعر غزير وكانا يتظلمان ضد الرجل الثالث ، وكان هذا الرجل اجرودى - بلا لحية وبلا شعر كثيف - واشتكى الرجلان من ان الشخص الاجرودى قام بالاعتداء عليهما بالضرب فقال قراقوش :

هذا مستحيل ، الى حصل انكم انتم الى ضربتوه وتفتوا له دقنه ولذلك حكمنا عليكم بالسجن الى ان تطلع دقن الرجل الاجرودى .

وهناك نادرة اخرى عن قراقوش .

« فى ذات مرة من المرات كان هناك رجل مفلس مديون وموش عاوز يدفع ديونه . فكروا اصحاب الديون ايه يعملوا فيه ، قالوا احسن طريقة تدفنه وهو حى - وفعلا وضعوه فى النعش ، وودوده المدفنة ، وتصادف ان قراقوش كان مارا بتلك الناحية فلما شاهده الدائنون اخذوا يصلون على الرجل الحى الميت وانضم اليهم قراقوش لكن الرجل الحى صاح : الحقنى

يا مولاي عاوزين يدفنوني وانا حى ، فالتفت قراقوش الى الواقفين وسألهم :

هل هذا الرجل ميت ؟

فاجابوا كلهم قالوا هذا رجل ميت مية فى المية ، قام قراقوش وشخط فى الرجل الحى وقال له :

« - هل تظن انى مجنون حتى اصدقك وحدك واكذب كل هؤلاء الناس . يا حفار . . ادفن هذا الرجل . » .

الحقيقة ان سلسلة الشعراء الساخرين طويلة ممتدة ، لكنها زادت ايام حكم المماليك والاتراك ، واتسعت فشملت اصحاب بعض الحرف .

من ذلك انه كان هناك جزارا وكان يسخر من مهمته ومن نفسه ويقول :

ودار خراب بها قد نزلت

ولكن نزلت الى السابعة

فلا فرق ما بين انى اكون

بها او اكون على القارعة

تساورها هفوات النسيم

فتصغى بلا اذن سامعة

واخشى ان اقيم الصلاة

فتسجد حيطانها الراكعة

اذا ما قرأت اذا زلزلت

خشيت بان تقرأ الواقعة

ولكن كل الأمثلة الساخرة قالها شعراء ينطقون بالفصحى - فما هو موقف شعراء الأزجال فى تلك الفترة الممتدة مئات السنين ؟

كان موقفهم موازيا تماما لموقف البهاء زهير وابن مكنسة وغيرهم أى كانوا ينشئون الأزجال الساخرة اللاذعة .

وبعضهم كان خفيف الدم جدا - ومثالهم ابن سودون المصرى الذى كان اماما مولعا

بالسخرية وقد وضع كتابه الشهير نزهة
النفوس ومضحك العبوس .

وفى هذا الكتاب نجد ازجالا ، ظاهرها ان
الشاعر يتعجب ويندهش لكن من ماذا ؟ انه
يندهش من ا بسط الاشياء المعقولة . يقول مثلا

عجب عجب هذا عجب

بقرا يتمشى ولها ذنب

ولها فى بزيها لبن

يبدو للناس اذا خلبوا

من اعجب ما فى مصر يرى

الكرم يرى فيه العنب

والنخل يرى فيه بلح

ايضا ويرى فيه رطب

أوسيم بها البرسيم كذا

فى الجيزة قد زرع القصب

والناقة لا منقار لها

والوزة ليس لها قتب

لا بد لها من سيب

حزر فزر ماذا السبب

ويوصف ابن سودون بانه جحا المصرى لانه
كان يحب التنكيت والتهرج ويقول الحكمة
- ويرتكب الحماقات - اما انه جحا المصرى ،
فذلك لانه كان مشهورا بالتشنيع ، وهو نوع
حاد جارج من التنكيت .

ومثل من تشنيعات ابن سودون تشنيعه على
نفسه وقد تقدمت به السن فقال :

ولما اذ كبرت بحمد ربى

وصار لمنتهى عقلى ابتداء

بقيت أقول بنه تنو تاته

رحه ٠٠ كخ ٠٠ وأمبو مم آء

ومثال آخر لتشنيع ابن سودون وكان يتشنع
على الصعيدة فى شكل رسالة - جواب - مرسل
من شاب صعيدى جاء الى القاهرة ليتعلم فكتب
على ظرف الخطاب ما يلى :

« يرسل ويصل ان شاء الله الى دربتنا
المحروس ببوابة

مفتاحها من السنط ، ويسلم ليد البيت :
ويطالعه الوالد »

اما الجواب نفسه فمضحك جدا يقول فيه
الشباب لابه :

« السلام عليكم عدد ما فى نخيل البلد من
أوراق وزبالة ، سلام كثير لا يسعه طبق ولا
طبقين ، أطول من حبل الزرافة ، والذي
اعرفكم به أنكم كنتم ليتع (يعنى ما زلتم)
بالحياة »

جوز وز فقس الصيف من ديك الوزه وكنتم
ارسلتم تطلبوا حبل تنشروا عليه الغسيل ،
وقلتوا لنا أنه يكون ثمانية أمتار لكن ثمانية
متر بالطول والا ثمانية متر بالعرض » .

وكنتم قولتولى انى مراتى حيلة فلا تجعلوها
تولد قبل ما آجى واذا ولدت قبل ذلك ، فلا
يكون الطفل الا ولد فاهمين ! » .

واستمرت روح الفكاهة والهزل جارية على
السنة شعراء العامية والفصحى الى العصر الحديث
وما دما قد ذكرنا ابن سودون - جحا المصرى
- وكتابه « نزهة النفوس ومضحك العبوس »
فهل نجد فى الظرفاء المحدثين شيئا بجحا المصرى
وكتابه المعروف ؟

هناك ظريف ساخر مهرج عاش فى القرن
الماضى والف كتابا هزليا شهيرا عنوانه « نزهة
النفوس » أما الرجل الساخر نفسه فهو حسن
الآلاتى الذى كان يسهر فى مقهى بالحلمية ،
وتدور حوله حلقة تضم الوجهاء ، والتجار
والظرفاء يستمعون الى اغانيه الهزلية ونكاته
وتشنيعاته وكان سريع البديهة جدا .

حدث مرة وكان حسن الآلاتى قد اصيب
بالعمى او سمع رجلا يغنى اغنية من اغانى حسن
الآلاتى - وكلما طرب الجمهور قال لهم هذا
الرجل الذى كان يقلد الآلاتى :

- شافين انا زى حسن الآلاتى تماما وعلى
الفوز علق حسن الآلاتى قائلا :

— عفارم عليك يا بني بس نافصك العمى !

واضح ان روح السخرية كانت تبدو في اشعار ادكلمات بعض كبار الادباء ، في القرن الماضي والقرن العشرين . في القرن الماضي نجد ان محمد عثمان جلال الرجل الذى ترجم مسرحيات موليير ومنها طيب برغم انفه ، وحدث انه كان قاضيا في عهد رياض باشا وفاتوه في الترقية فابرق الى رياض باشا قائلا :

الخير على الناس عم وفاض

وكل انسان استكفى

وبس نا يا عم رياض

الى وقعت من قعر القفة .

استمرت روح الفكاهة والسخرية والتشنيع في أفواه أدباء القرن العشرين منهم محمد البابلي وكان ضحوكا جدا ومسرف جدا ، ورهن أطبانه للبنك العقاري — وفي مرة من المرات كان صالح عبد الحى يغنى أغنيته المشهورة :

أهل السماح الملاح فين أراضيههم

فصرخ البابلي

فى البنك العقارى

وهناك الشيخ عبد العزيز البشـرى ، وحدث ذات مرة « أنه كان ماشى لابس العمه والحجة والقفطان واستوقفه رجل أُمى وقال له : من فضلك اقرأ لى الجواب ده ؟ فقال له : يا ابنى لا مؤاخذه أنا ما اعرفشى اقرأ . فقال له الرجل الأُمى : « بقى لابس عمه وما تعرفشى تقرا . »

فوضع البشـرى العمه فوق رأسى الرجل الأُمى وقال له :

— دلوقت اتفضل انت اقرأ جوابك !

وهناك كثيرون بخلاف البابلي والبشـرى ،

منهم الشاعر حافظ ابراهيم والذى كان شحنة من السخرية والتكيت ، وكان أصدقائه كلهم

من الظرفاء مثله ومنهم امام العبد وكان أسود اللون . وفي ذات مره كان حافظ ابراهيم يسير مع امام العبد ، ورايا سيدة جميلة جدا فقال العبد لحافظ :

— شايف الست الحلوة دى !

فأخذ حافظ امام العبد بين أحضانه وقبله قال امام العبد :

— ايه الى بتعمله ده

حافظ قال له :

— بابوس الأرض بين يدي الجمال .

وأشار حافظ الى امام العبد باعتباره أسود مثل الزيت المستخدم فى رصف أرضية الشوارع .

ورغم ان أحمد شوقى أمير الشعراء كان له اعتباره ووقاره لم يكن بعيدا عن هذه الدائرة من الظرفاء وكتب أغاني بالعامية غناها محمد عبد الوهاب وكذلك شنع على رجل ظريف آخر اسمه الدكتور محجوب ثابت كان يركب سيارة قديمة فنظم شوقى أبياتا ساخرة يقول فيها — ويذكرنا بالبهـ زهير — قال شوقى :

لكم فى الخط سيارة

حديث الجار والجاره

اذا حركتها مالت

على الجنبيين منهارة

وقد تحرن أحيانا

وتمشى وحدها تارة

ولا تشبعها عين

من البنزين فوارة

وفى مقدمتها بوق

وفى المؤخرة زماره

وقد تمشى متى شاءت

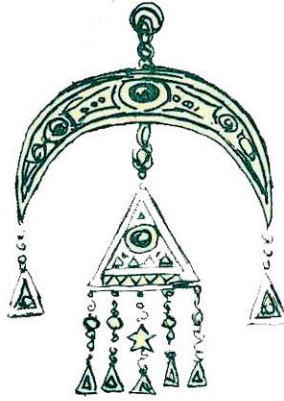
وقد ترجع مختارة
قضى الله على السواق
أن يجعلها داره

ولكن ما هى العلاقة بين سخريات الظرفاء
المثقفين كالشعراء الذين ذكرناهم وبين السخريات
فى المأثور الشعبى ؟

هذه علاقة ذات اتجاهين ، فالشعراء والأدباء
والفنانين المثقفين الساخرين كانوا يستخدمون
نكاتا شعبية ، وتوريات شعبية ، وصورا
شعبية وكانوا يبتدعون صورا بلاغية ساخرة
تنتشر بواسطة المطبعة فى شكل كتب أو

مجلات مضحكة هزلية ، لا تلبث مادتها أن
تخرج بنكات الشعب وسخريات العامة .

ومن الملاحظ أن المثقفين من الظرفاء وأهل
الفكاهة كانوا يلتزمون بطراز واحد أو طرازين
من الكلام : الشعر والنثر الفصيح القريب من
العامة أو العامى الخالص . ولكن كان بعضهم
يستخدم قوالب السخرية الشعبية ومنها قالب
الادباتية الذى برع فيه عبد الله النديم - ونشر
العديد منه فى أزجاله السياسية والاجتماعية
بالتنكيك والتبكيك * وكذلك استخدم
يعقوب صنوع فى صحفه أبو نظارة وأبو صفارة
وأبو زمارة والحاوى الكاوى الخ .



التراث الشعبى والأوبرا

صفوت كمال

ارتبط فن الأوبرا منذ نشأته بموضوعات من الأساطير والحكايات الشعبية أو بعناصر من التراث الشعبى لكثير من المجتمعات .. وكان فن الأوبرا بعناصره الفنية المتميزة ، المتكاملة ، من موسيقى وغناء وأزياء وديكور ، هو أفضل وسيلة للتعبير عن هذا التراث الانسانى العريق ، الذى يجمع بين الخيال وأحداث التاريخ أحيانا .. كما تتداخل فيه المعتقدات مع مفاهيم القيم العليا فى أحيان أخرى .

كما أن فن الأوبرا بتقاليده الراسخة ، وعروضه الفخمة ، وثورا اخراجه الفنى ، يعطى للعمل المستوحى من التراث الانسانى ، ابهارة فنيا خاصا .

وكان افتتاح « دار الأوبرا » أو المسرح الكبير بالمركز الثقافى القومى بالقاهرة بعروض من فن « الكابوكى » اليابانى ، الذى قدم لأول مرة خارج اليابان ، تقديرا من اليابان لحضارة مصر ، وأصالة قيمها الثقافية والفنية ، كان هذا العرض هو تعبير آخر عن ضرورة التواصل الثقافى بين منابع الحضارة فى العالم .. وهذا العرض الفنى من المسرح اليابانى له خصائصه وتقاليدته فى فنون الأداء المسرحى والغنائى ، يحتاج الى معرفة تاريخية وفنية بأصوله وأشكال أدائه .

المحاولة للصعود بالحجر تخور قواه ويفشل فى تحقيق مسعاه .. وقد شارك فى هذه المسرحية الراقصة خمس راقصات ، وراقص فى عرض فنى حديث ، يخرج من اطار العروض التقليدية الى اطار العروض التجريبية .

كما قدمت فرقة باليه القاهرة عرضا دراميا آخر ، لنفس المصمم الألمانى «نوربرت سيرفوس» ، مستوحى من ملحمة حلجامش البابلية القديمة .. وتدور أحداث تلك الملحمة الأسطورية حول البطل

ثم من المدة ٢١ - ٢٣ ديسمبر قدم مصمم الرقص الألمانى « نوربرت سيرفوس » عرضا راقصا دراميا على المسرح الصغير بالمركز الثقافى القومى ، مستوحى من الاسطورة الاغريقية « سيزيف » البطل الذى غضبت عليه الآلهة ، الذى ظل مستميتا وهو يدفع الحجر أمامه الى أعلى الجبل ، كما حكمت عليه الآلهة بفعل ذلك .. وكلما اقترب من القمة انزلق الحجر نحو سفح الجبل بقوة وسرعة .. ومع تتابع

جلجامش الذى يقوم برحلة يتعلم خلالها الحياة .

وكان لجلجامش صديقا يحبه هو أنكىدو . . وهو مخلوق أسطورى نصفه انسان ونصفه الآخر ثور . ويمثل أنكىدو الجانب الآخر من جلجامش ، ويسعى جلجامش فى رحلته الطويلة التى يتعلم منها أن الحرية لا تتحقق الا بمضى فاعلية الانسان .

وقد قدم هذا العرض مجموعة من راقصى فرقة باليه القاهرة بأشراف عبد المنعم كامل . وكلا العرضين سيزيف وجلجامش لهما طابعهما الخاص الذى يجعل من الرقص حوارا . . ويجعل من التعبير الدرامى حركة مسرحية راقصة .



الفنانة سيتا شاسترى
مديرة فرقة الهند للرقص الشعبى

أما فى المدة من ٢٥ - ٢٦ يناير ١٩٨٩ قدمت فرقة الهند للرقص الشعبى عرضا لأنواع من الرقص التقليدى الهندى قدمته السيدة سميشا شاسترى وكذلك ألحانا من الموسيقى الشعبية والتقليدية قدمتها فرقة ماهيلا تالافاديا وقد قدمت السيدة « سميشا شاسترى » عدة لوحات من الرقص الهندى الذى يسمى توتشى بودى الذى يجمع بين الرقص الفولكلورى والرقص الكلاسيكى حيث يقوم الراقص عادة بمحاكاة التماثيل الهندية فى أوضاعها المختلفة التى تصور الآلهة .

وقد تميزت رقصات السيدة شاسترى ليس فقط بقدرتها الإيقاعية الحركية كأستاذة لهذا الفن التعبيرى الحركى ، بل أيضا بقوة التعبير الدرامى الذى يتمثل فى حركات الأيدي وإيماءات الوجه والرأس . . كما لعب الخلخال الهندى الذى يتكون من مجموعة جلاجل صغيرة تعطى رنينا إيقاعيا خاصا دورا فنيا فى إعطاء الحركات الإيقاعية وصوت الموسيقى المصاحب لهذه الإيقاعات طابعا فنيا متميزا .

كما شكلت الأزياء والحلى وأدوات الزينة ، وطريقة التجميل ، عاملا أساسيا ، فى إعطاء الحركات الراقصة بعدها التاريخى الفنى .

ففى الرقص الهندى تعتمد الراقصة أو الراقص الوقوف لحظة فى وضع خاص . . للتعبير عن مهارته فى القدرة على محاكاة وضع معين لتمثال معين من تماثيل أحد الآلهة الذى يعبر عنه فى رقصاته أو رقصاتها .

والرقص الهندى بطبيعته وأصوله التاريخية هو أداء درامى يحمل فى مدلولاته التاريخية ودلالاته الفنية دراما الشعر الغنائى المصاحب له كما يحمل فى مضامينه التعبيرية : دراما القصة الأسطورية التى يرويها الراقص أو الراقصة بالحركات الإيقاعية مع ما قد يرويه الراوى المصاحب للعرض من شعر وغناء .

وهنا تكتمل أهام المشاهد الرؤية الفنية الدرامية ، فيتحول الرقص الى دراما ، وتتشكل الدراما من خلال حركات الراقصين . أما الفرقة

ويشهر العرضان قضية هامة فى العروض الدرامية المحدثه عن أهمية استلهام التراث الشعبى فى الأعمال الفنية الجديدة وإلى أى مدى تكون حرية الفنان فى استلهام هذا التراث .

الموسيقية بآلاتها الشعبية والتقليدية . فقد قدمت مجموعة من الألحان الهندية والايقاعات والآلات الموسيقية التي يرجع تاريخها الى عشرات القرون . وكانت في أدائها الفني تعطي احساسا عميقا بحيوية التاريخ الهندى . وكيف أن الفن بأصالة الراسخة هو التعبير المباشر عن ثقافة أى أمة .

ثم في المدة من ١٣ - ١٦ فبراير ١٩٨٩ قدمت فرقة أندونيسية عرضا رائعا لسبع رقصات شعبية من مناطق مختلفة من أندونيسيا وقد قدمت في كل ليلة ثلاث رقصات ثم بعد تقديم هذه الرقصات تقدم الفرقة عرضا فنيا متكاملًا عن ملحمة رامايانا الذي حمل عنوان « الملحمة الكلاسيكية لباليه رامايانا الكبرى »

وفي الواقع ان الرقصات التي قدمت قبل عرض هذا الباليه المستوحى من ملحمة «رامايانا» كانت مهمة جدا لتهيئة ذهن المشاهد الى نوعية وفنية الموسيقى والرقصات الأندونيسية .

ومن الرقصات التي أثارت انتباه الجمهور رقصة طائر « الميراث » الطاووس وهي من غرب جاوا وتؤديها خمس فتيات جميلات من منطقة بارهياغان. وهذه الرقصة تمثل حياة هذا الطائر الجميل بريشة الملون .

وقد قدمت الرقصات بركاتهن الرشيفة الدقيقة ، وبأزيائهن الحريرية الملونة ، صورة ولوحة فنية تشكيلية رائعة ، وكان الرقصات مجموعة أنغام موسيقية متداخلة في تكوينات لونية .

كما أن الرقصات الأخرى التي قدمتها الفرقة (٤ فتيان وست فتيات) حملت لنا تعبيرات أخرى عن التراث الشعبى وألعات الأطفال وأشكال الرقص من مقاطعات مختلفة في أندونيسيا .

والرقص الأسبوى بصفة عامة لا ينفصل عن التعبير الدرامى . فالموسيقى مع الرقص

مع الأزياء تعبر كلها معا عن الفعل الدرامى . . . فالرقص من بدايته الى نهايته يحكى شيئا . . . سواء أكان ذلك من خلال لوحة حركية واحدة أم من خلال مجموعة من اللوحات المتنوعة المتتابعة التي تخرج بنا من اطار المهارة في الأداء الحركى الفنى ، الى مجال الأداء الدرامى الذى يتوسل بالحركة كوسيلة للتعبير عن موضوع محدد .

« ومن الملاحظ أن الرقصات الجاوية يقوم بأدائها رجل وامرأة حيث تقوم المرأة بحركات رقيقة ومقيدة ، فى حين يقوم الرجل بحركات أكثر تحررا . بل ان الراقصة عندما تؤدي دورها لا يجوز لها أن ترفع قدمها الا فى حالة قيامها بدور المشى أو الطيران . واذا أرادت أن تخطو خطوة ، فعليها أن ترفع كعبها قليلا . واذا أرادت أن ترفع يدها فيكفيها رفع الكف . وعندما ترقص فهي تثني جسدها على هيئة تسمح لها بالانحناء . أما الراقص فله أن يتحرك بحرية أكثر . »

وقد كانت ملحمة رامايانا . بموسيقاها ورقصاتها وأزيائها وأقنعتها تعبيرًا فنيا متكاملًا عن التراث الشعبى الأندونيسى . وتدور أهم أحداث الرمايانا - أى حياة راما - فى الصراع بين راما ورافانا (الملك الشيطان) ووفاء « بهاراتا » شقيق راما . وكيف استطاع راما أن يخلص زوجته من أسر رافانا لها . كما رفض عشق « سورباناجا » أخت « رافانا » له . كما تروى الملحمة كيف عاون ملك القروء راما فى الانتصار على رافانا . وكيف أعلن راما فى النهاية طهارة زوجته التى أسرها « رافانا » الشيطان .

والمحمة غنية بالمواقف الدرامية والأحداث والصراعات وتعتبر من أكمل وأقدم الملاحم الانسانية وتتكون من أربع وعشرين ألف بيت من الشعر مدونة باللغة السنسكريتية ومن المحتمل أن يكون الشاعر يوغسفارا هو الذى كتبها فى أوائل القرن العاشر .

الموسم حتى الآن (مارس ١٩٨٩) بعروض من آسيا ، تشرف علينا فى اطار فنى يجمع بين أصالة الابداع وحدائته فى آن * وهى عروض تغاير ما اعتدنا عليه من عروض فن الأوبرا بصيغته الأوربية ، وطابعه الايطالى التقليدى .
ولكن فى الأوبرا هو فى النهاية عمل موسيقى غنائى راقص *

ولكل شعب أسلوبه الخاص فى التعبير الموسيقى والغنائى والايقاعى الحركى *

وملحمة الرمايانا فى تصويرها حياة البطل رامافانها تصور مجموعة من القيم والفضائل التى يجب أن يراعيها الانسان فى حياته ... وأهمهما « **الوفاء** » فراما وفى لأبيه ، وشقيق رامافى له ... ورامافى لزوجته ، يرفض عشق أخت رافانا له ، كما ترفض زوجته سينتا عشق رافانا لها ... وتنتهى الملحمة بانتصار الخير « رامافا » على الشر « رافانا » .

وهكذا حفل برنامج عروض الأوبرا لهذا

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٠٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأسر ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ . ٧٧٥٠٠٠

لَعْبُ الْأَطْفَالِ الْفَخَّارِيَّةِ وَالْخَزَفِيَّةِ

وانعكاساتها على فنوننا الشعبية التشكيلية المعاصرة

د. مهنا محمود النبوى الشال

إذا تتبعنا الحركة الفنية التشكيلية لشعبية في مصر القديمة نجد أنها لم تغفل ضمن تراثها المتشعب التعبير عن لعب الأطفال مستخدمة في ذلك التعبير من الخامات التي تختلف في درجات صلابتها وليونتها وفوتها وكذلك في يسرها ورؤيتها وقد راعى الفنان المصرى القديم بأفقه الواسع ونظرتة الثاقبة صلاحية اللعبة للاستخدام التعليمى والتربوى والاجتماعى ، وكذلك الظروف التي يحيط بالطفل ، كما وجه عناية خاصة الى انتاج اللعب التي تستثير اهتمام الأطفال بقدر أوفر والتي تدفعهم الى الرغبة فى اقتنائها والتعامل المعنوى معها على أنها كائنات حية تلعب دورا فعالا فى حياتهم اليومية وفي علاقاتهم الانسانية مما يقودهم الى الاحساس الاجتماعى والشعور بالمسؤولية ، كما أدرك أثر اللعبة علميا وثقافيا وتربويا فى محيط الناشئ وفى ترابطه بأقرانه وأنداده .

يخضع للنظرية التربوية المعروفة ، نظرية الحل والتركيب ، مع حرصه فى الوقت ذاته على الاحتفاظ بلعبه والاعتزاز بها والعمل على صيانتها من التلف والعطب ، وأصبحت اللعبة الفخارية والخزفية من أهم اللعب وأحبها وأقربها الى نفسه وإلى وجدانه .

لهذا عنيّت الحضارة المصرية القديمة بلعب الأطفال المنفذة بالطين وهو خامة محلية ورخيصة وشديدة الصلاحية عن طريق التشكيل اليدوى فضلا عن أنها من أهم مصادر الاثارة لدى الطفل

وكان البعض يظن أن خامة الصلصال لا تصلح فى انتاج لعب الأطفال حيث أنها بعد حرقها الاول (بسكويت) قد تتعرض للكسر السريع أكثر من غيرها من الخامات الأخرى كالخشب والمعادن وانها تتعرض للتلف ، وأن هذا يتنافى وقبول الطفل للتعامل الطويل الاجل بهذه اللعب المنفذة بالصلصال . غير أن هذا الاتجاه الفكرى قد ثبت بطلانه ، لأن الطفل يحكم تكوينه البدنى والنفسى يميل عادة بفطرتة الى محاولة التعرف الى المجهول ويحرص فى الوقت نفسه كثيرا ما

(★) راجع : د. مهنا محمود النبوى الشال ، « لعب الأطفال الفخارية والخزفية فى تراثنا الفنى والافادة منها فى

تعليم الخبز » رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، ١٩٨٧ .

بعد مراعاة طبيعة تركيب هذه السطوح وما
يأسبها من عناصر التصميم الحتمية .

٧ - الاقتصار على الاجزاء الرئيسية التى تقوم
بتمثيل صياغة اللعبة بلغتها التشكيلية وبالتالى
التغاضى عن كل ما ليس بضرورة منها مع ابراز
جوهر التلخيص الواعى حتى لا يتسرب الملل الى
من يتعامل واللعبة التى يفترض فيها الجذب
السريع والتأثير المباشر .

٨ - تجمع اللعب المصرية الشعبية التراثية
القديمة بين اللعب الفخارية التى حرقت حرقة
أولى (بسكويت) واللعب التى طبقت عليها
بطانات حمراء وسوداء من جانب آخر ، ثم
سقل بعض الاجزاء وترك أجزاء أخرى دون سقل
ومن شأن هذه الاساليب أن تثرى عملية الانتاج
من خلال هذا التعدد الذى يدعوا الى التأمل
والتفكير العميق .

٩ - تنطوى الاشكال والنماذج الفخارية
والخرفية الشعبية فى مصر القديمة على وعى
كاف ومعرفة تامة بالأسس والآصول التقنية
والاساليب التشكيلية مع ارتفاع مستوى الاداء
وانتقاء الهياكل وتماسك البناء ورسوخ الكتلة .

١٠ - لجأ الفنان المصرى القديم الى أنماط
لتشكيل المتلاحم والبعد عن الزوايا الحادة توفيراً
للسلامة العضوية أثناء القيام بتداول اللعب
واستخدامها حتى لا يتعرض الاطفال الى بعض
الاحطار التى تنجم عادة من هذه الزوايا الحادة
وهذا الاسلوب التقنى لم يغيب عن الفنان المصرى
ووضعه موضع الاعتبار عند معالجته التقنية .

١١ - من خلال متابعتنا لطبيعة هذا التراث
المزوج بالملامح الشعبية المصرية القديمة فاننا
نقع على مجموعات هائلة من القوالب المصنوعة من
الفخار تصل الى أكثر من عشرة آلاف قالب
فخارى بالإضافة الى بقية كبيرة من العجينة المعدة
التي تصب فيها عالق بجانوبها حيث كانت خامه
الطين هى احدى المواد الهامة فى تاريخ التشكيل
الفنى ذى الصيغة الشعبية نقرأ لجودتها وأيونتها
وسهولة لصياغة التشكيلية لملاءمتها وسهولة
معالجتها وصلاحياتها للأغراض التقنية الوظيفية
فى حياة الشعب اليومية واحتياجاته الاساسية .

الذى يتخذها وسيلة للتبليغ والتلهى واستغلال
وقت الفراغ بما هو كامن فيه بالفطرة من قدرات
ابداعية تنمو معه كلما خاض غمار تجاربه ومارس
انتاجه العملى مما يمهّد له السبيل لمعرفة
التي تشتمل على هذه الخامه المحببة فيقبل
على معالجتها برضا وقابلية وحماسه وشغف .

وقد تم العثور على كثير من لعب الاطفال فى
تبايا التراث المصرى الشعبى القديم التى تم
انجازها بخامه الطين على هياكل متعددة الاشكال
والهياكل تعبر عن أنواع مختلفه من فصائل
الحيوانات والطيور والعناصر الآدمية ذات السمات
الخاصة التى لها صبغتها الفريدة المتميزة التى
تقوم على المحاور التالية :

● الملامح البارزة فى لعب الاطفال الشعبية المصرية القديمة :

١ - الرقة والبساطة فى تكييف الاشكال
العامة للعب من خلال عنصر التعبير والاداء الفنى
الذى يلتزم به الفنان المصرى القديم جرياً على
سبيلته ووفقاً لمثاليته .

٢ - المبالغة التى نلاحظها دائماً فى بعض
الاجزاء التى تكون لها أهمية خاصة لدى الفنان
دون سواها فتخطى بالتركيز والايضاح وفى
البؤرة الاساسية .

٣ - شىوع الجوانب الرمزية التى يأتس
بها الاطفال بخاصة ويميلون الى سبر أغوارها
وتلمس موحياتها .

٤ - ابعاد بعض التفاصيل الجزئية التى
ليست فى مركز المنظور المباشر لدى الفنان ،
والتي تغنى عنها النظرة الكلية الشاملة التى
يتوخى الفنان ابرازها على حساب ما عداها من
الاجزاء التى ليست محط بصره ولا محل
بصيرته .

٥ - السعى المموس الى تأكيد الازواضع
المثالية فى اكمل صورها الجمالية واتمها .

٦ - العناية القصوى بتكوين الاشكال العامة
ومضامينها ، وعدم اللجوء الى الحليات الزخرفية
على سطوح اللعب الا حين تقتضى الضرورة ذلك

١٢ - ليس ثمة شك فى أن هذه المجموعة من اللعب الشعبية كانت تحمل فى ثناياها آثارا تربوية وتهديبية واجتماعية وقومية يمكن الكشف عنها أثناء تعامل الاطفال معها وتداولها بين أيديهم وفى مجالات الترفيه والترويح بما يترتب على ذلك من تعاطف وخبرة ومعلومات وسلوكيات وانطباعات خاصة .

● النتائج التى تنعكس على الاطفال من خلال صياغتهم للعبهم المفضلة :

١ - التوصل الى أعداد ضخمة من نماذج للعب متنوعة التصميم والهيئات والافادة من العناصر البيئية وموحياتها التى تشد اهتمام الاطفال وتشجعهم على تقصيها واختيارها وعدم الاقتصار على أشكال محدودة متكررة ، فى الوقت الذى نلمح فيها كفاءة الحرية التعبيرية والانطلاق من عقالتها مع توافر السيادة التشكيلية القائمة على الاختزال الواعى والشخصية المتميزة الى روح التبسيط البليغ الذى يؤكد الصفات الجمالية .

٢ - اخضاع العملية التقنية التى يمارسها الفنان بالطرق والأساليب الجمالية والوظيفية المبررة للعنصر المطروق وصولا الى هدف محدد مرسوم وغاية مقصورة لذاتها بالاسلوب السهل الممتنع القائم على الثقة بالنفس والشعور بالذات .

٣ - تحدى النسب المتعارف عليها فى الاشكال والعناصر الطبيعية المألوفة ، واكساب اللعب فى تراكيبها الهيكلية ، وكسوتها الخارجية ، من وحي تفكير الفنان المبدع والطفل ، ويتجلى هذا فى بعض المبالغات التى يجريها الفنان على بعض أجزاء من اللعبة وعلى سطوحها ارضاء لشعوره وايمانا بجدوى عمله الذى يمارسه وتحقيقا لرؤيته الداخلية المتعمقة وتجابوا وما يراه بمنطقه وما يحسه بموازينه الذاتية .

٤ - السعى الحثيث نحو تأكيد الطابع الشعبى المصرى النابع من طبيعة الحياة من حوله واستجابة لما تمليه البيئة من جمال شكلى متميز ، ومن نفحة تعبيرية لها خصوصيتها التى لا يخطئها النظر ، ولا يند عنها الحس المشتق من ثناياها ومن دلالاتها التعبيرية ، ومن فحواها الشعبى المتفرد بسماته وخصائصه .

٥ - شيوع الرمز والملح والجاذبية المحلقة من بين تلك الظواهر والنتائج التى تنبعث خيوطها وأضواؤها من لعب الاطفال الخرفيلية الشعبية التى تدور عادة فى تلك المعناني والأخيلة الدقيقة التى تساعد الاطفال فى تعميق الادراك وتقوية الملاحظة وسرعة البديهة ونمو الفكر ، وهى أمور أصيلة فى المكونات العامة للطفولة المتجددة فى مسارها الماطر وأفاقها الرحبة ، وتلبية الحاجات اليومية التى لا محيص عنها فى تكامل النفس الانسانية .

٦ - احداث المزاوجة المشروعة بين الأشكال الكلية والهيئات العامة مع ما تتطلبه أحيانا من قيم زخرفية مشروعة والتى تؤلف بينها الاحساس بالمضامين الكلية التى تتناول العناصر والوحدات الهندسية والعضوية التى تجمع بين جمال الهيئة وتناسق السطوح وتأكيد العلاقات بين الجزء والجزء الآخر من خلال البنية الشكلية العامة لاحداث التزاوج المعنوى والوصف لتحليل بروح التضامن والتماسك والانسجام .

٧ - وضوح الرؤية فى الجوانب الفطرية التى عاشت فى أصلاب الشعب بصدقها وخيولتها وأمانيتها وتلخيص القيم التاريخية التى عاشت فى رجاها شعب مصر العريق على مر التاريخ الانسانى الطويل ، ومن هنا تثبت الهوية المصرية الشعبية على مدار الزمن برغم الأحداث الثقالة والمتغيرات التى تطرأ على المجتمع ، ولكنها مع ذلك تظل عملاقة وطيدة الأساس قوية الملامح « يهرم الدهر وهى فى عنفوان » عن طريق ما تعطيه بسطاء وهى فى عنفوان « عن طريق ما تعطيه بسطاء وسعة يمدىها بالقدرة على الاستمرار والدوام والنبات والحيوية .

٨ - عرف المصرى القديم أهمية اللعب القصوى فى دنيا الاطفال فاتخذ منها أسلوبا يعتمد فيه على التربية المثالية والتوجيه الراشد الواعى وتعهد بها بالحبس والنماء ، وقدم منها الكثير من الأمثلة والنماذج الحية الطريفة وأتاحها لتكون بين يدي الاطفال ، حتى تظل أمامهم نورا ونبراسا يبدى الى معالم الطريق ، فضلا عن تنمية الجوانب

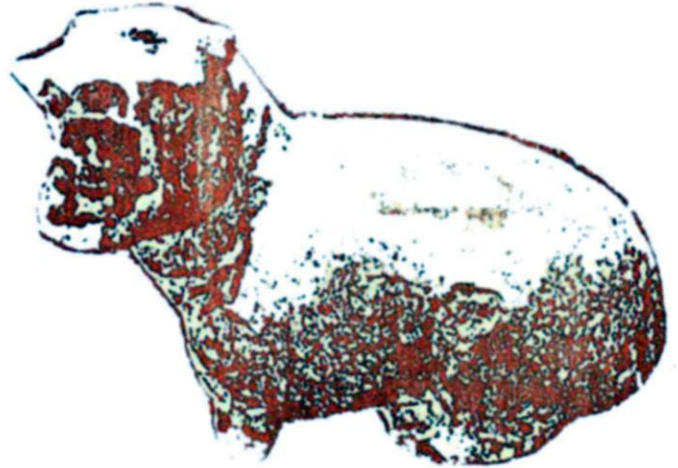
ومشاركة ايجابية . وكل هذا يتم عن طريق هذا الوسيط الذى يمزج بين العنصرين ويربط بين الطرفين .

١٢ - نمو المعلومات النظرية والخبرات التقنية على خط متواز وعلى قدم المساواة من خلال الممارسات اليومية واستغلال عناصر البيئة أفضل استغلال . بحيث يتسنى الجمع بين مقتضى العوامل التراثية بأصالتها وعراقتها ومتطلبات المعاصرة الصحيحة بجاذبيتها التى لا تخضع للعمل التقليدى الذى يقوم على الآلية والمحاكاة الفجة ، ومن ثم يكون أخذنا من الماضى سيادة وإرادة مستقبليّة مصحوبة بصياغة ابتكاريّة عصريّة تتفق ووجدان الشعب وتتمشى واحتياجاته الراهنة .

● الأصداء والانعكاسات التى تتمخض عنها لعب الأطفال وأثرها فى طلاب الكليات الفنيّة المتخصصة :

بعد أن دامت الباحثة بعرض مجموعة من السمات التى تميزت بها لعب الأطفال الفخارية والخزفية الشعبية التى تميزت بها الحضارة المصرية القديمة ، وكذلك النتائج التى أمكن الوصول إليها ، تنتقل بعد ذلك الى تحديد الوسائل والأسس والأساليب التى يتسنى استيعابها كدروس مستفادة من أجل هذه الغاية . فقد بدأت بنفسها بمحاولة تقديم بعض النماذج للعب التى نفذتها شخصيا بأسلوب مبسط ثم عرضت تجربتها على طلاب وطالبات البكالوريوس بالكلية للدلاء بدلوههم فى هذا الدلاء . من خلال خطة عملية سارت على النحو التالى : - تقديم بعض نماذج من لعب الأطفال الشعبية عن طريق جهاز عرض الشرائح المتضمنة لأنواع مغايرة من هذه اللعب مما أبدعها الفنان المصرى القديم للوقوف على مظاهرها النوعية واستلهاها لمعالم هذا التراث . وفى الخطوة التالية كلفت الباحثة طلابها

الخلقية والسلوكية بما يتولد عنها من ضروب العلاقات والوشائج الطيبة والاحساس بالود والاحترام والتعاطف . وكانت بحق نبعا لأخيلتهم ومشارا لتفكيرهم ونبراسا يسرون فى ضوئه وعلى دربه بطاقة خلاقة وحماسية شديدة . وذلك عن طريق العمليات التدريبية والممارسات العملية لبث حبوب المفاخ المؤثرة فى ضمير الإنسان المصرى والتواء مع عناصر بيئته المحلية .



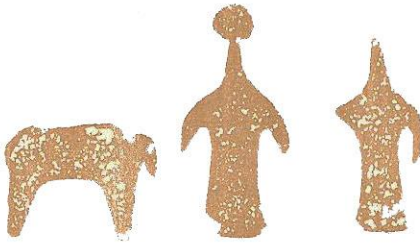
٩ - لم تكن الممارسة العملية وحدها هى بيت القصيد فى الحياة المصرية الفنية الشعبية ولكن كان التركيز على ما وراءها من خبرات تحصيلية . ومن هنا التقى النظر بالعمل والتنفيذ بالفكر والأداء التطبيقي بالمضمون الثقافى . وهنا يلتقى الحسنيين الفكر النظرى الوعى الذهنى ومن ثم تتحقق الفائدة المشتركة كنتيجة حتمية فى هذا الاقتران .

١٠ - ركز الفنان المصرى القديم على التوفيق بين تمثيل المظهر الشكلى الجمالى مقترنا بالجواهر الوظيفى اثره للمنتج فى شكله ومضمونه معا ، وهذا يتطلب جهدا خاصا غير عادى لتحقيق هذا التوازن بصورة متناسقة وبنظرة مكتملة .

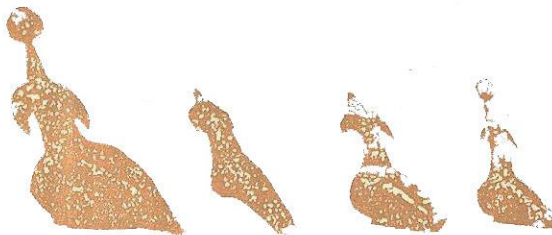
١١ - توافر المعانى والقيم التربوية التى ترتبط بكيان الفتاة من جهة وبالفتى من جهة أخرى فى تحديد نوعية اللعب الملائمة لكل منهما ، وتحقيق الوحدة والتآلف والتوافق والتجانس الفكرى الذى يقوم بين الطرفين . وما يتمخض عن ذلك من تعارف وانسجام وتعاون



لعب فخارية لحيوانات وعروسة من تراثنا المصرى القديم
روى فيها البساطة الشكلية والهيئات العامة والأطراف
التماسكة .



لعب حيوانية وبشرية بسيطة التشكيل - طينة محروقة
حريفاً أول (سكوت) من تراثنا المصرى الشعبي .



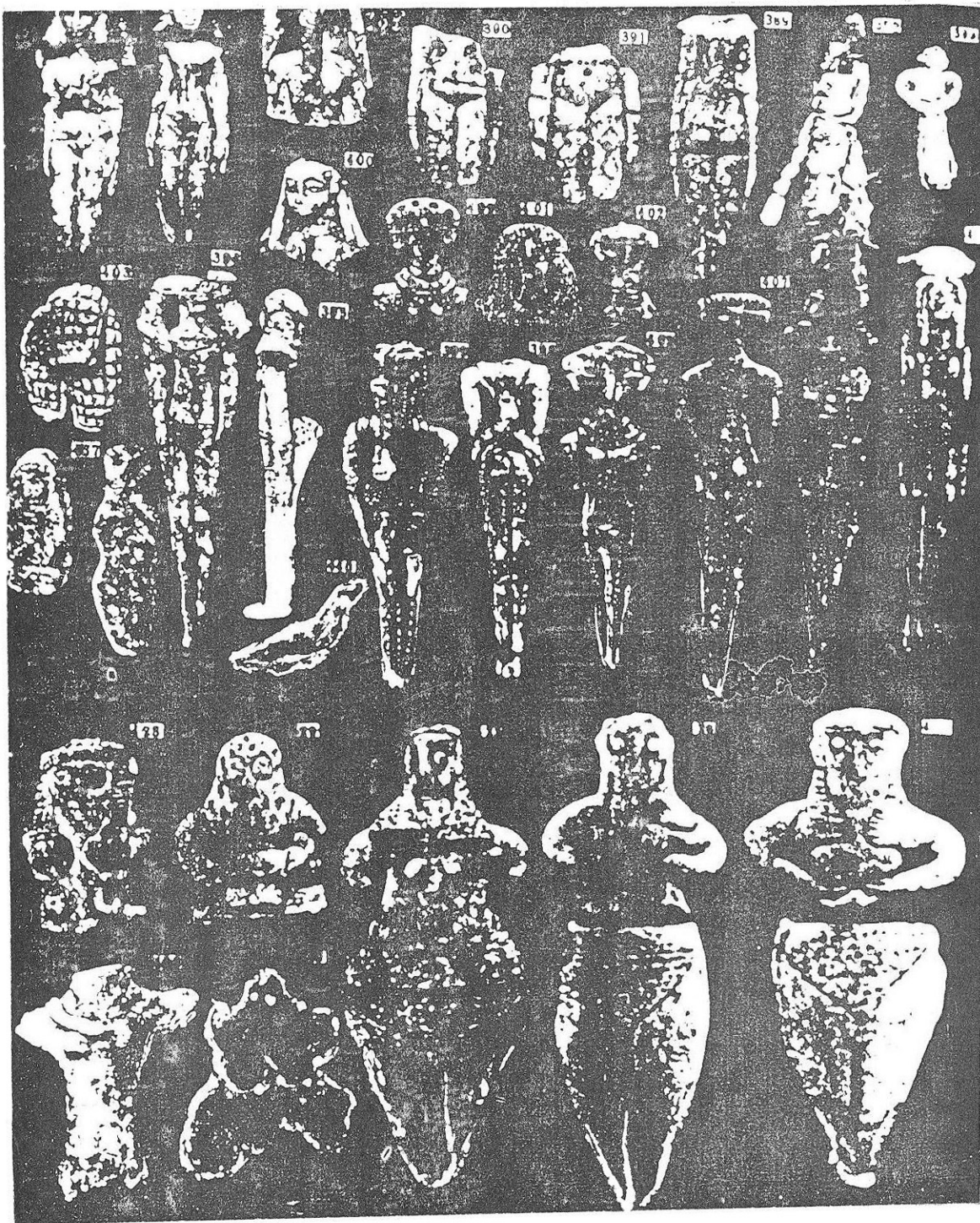
فخار محروق للعب أطفال على هيئة عرائس متعددة
الأشكال والهيئات ويسودها التماسك والبساطة والتعبير الحى
من أصول التراث الشعبى المصرى القديم .



فى مسحة تجريدية وإحساس بالكتلة مع الثبات والاستقرار .



فهد على شكل فخارى يمثل فى فوه تعبير كتلة واضحة
وهنا يلتصق دمج الحيوان والشخص معاً ، كما يلاحظ ذلك
أيضاً فى الدمى والعرائس المصرية الشعبية .



احدى اللوحات التي وجدت في مـؤلف « بترى » تحتضن مجموعة من العرائس الفخارية ذات الشـكلان والتعبيرات المتنوعة .

بتشكيل عدد من اللعب التي تستمد مقوماتها ومواصفاتها كبداية أولى لما بعدها والتي يمكن بواسطتها الحصول على بعض النتائج المناسبة التي تعتبر عوناً على السير في طريق مشروع اللعب ابتداءً من التعليم الأساسي فالثانوي ثم يأتي بعد ذلك مجال الكليات الفنية المتخصصة التي تبلور في بوتقتها هذه المستويات واكتمال نضجها وتهيئتها تهيئة صحيحة للانتشار على المستويين الكمي والكيفي في آن واحد .

ولا شك أننا نستطيع أن نواجه العمل الجاد في ميادين لعب الأطفال ذات الملامح البيئية الشعبية المصرية التي يمكن أن تواجه تيار

الزحف للعب الأجنبية التي تفد إلينا وتقتحم أسواقنا بعد أن تفرض وجودها . ومن ثم ينبغي لنا أن نقوم بجهد هائل لتحرير اللعبة المصرية من برائن التقليد وأن نشجع على انتشارها واستثمارها على أن تجمع بين دقة الكيفية وطرح الكميات المناسبة ومجال التسويق السليحي يمكن تنظيمه على هذا الأساس حتى يصبح أداة فعالة للاستثمار ورفع مستوى الدخل القومي بعد أن نمهد لذلك بدراسات تخطيطية محكمة تساعد في بلورة هذه الانجازات والنشاطات بما يتلاءم وحاجات الأطفال الى هذه اللعب المحلية ذات الطابع المتميز والجاذبية المؤثرة في مجتمع اليوم ومجتمع الغد .

في تراثنا القبطي :

الحضارة الفنية القبطية من بين الحضارات التي نعت دوراً ملموساً على أرض مصر في شتى المجالات الفنية اسي كان من أبرزها فن الفخار والخزف بعد أن ترك الفنان القبطي بصماته الحية ولمساته القوية على الصعيد المصري الذي له تاريخه المجيد ومنزلته المرموقة في سجل التاريخ والفن العريق والتراث الأصيل، حيث ارتبط بالبيئة المصرية التي كانت لها خلفيتها ومظاهرها البارزة في المعترك الفني الحضاري وبخاصة ما يتصل بفنون الشعب المتميزة ولاسيما فن الفخار والخزف الشعبي الذي احاول هنا أن ألقى عليه بعض الأضواء من خلال هذا البحث الذي بين أيدينا .

وقد امتاز الفن القبطي بشعبيته الأصيلة التي تشوبها المسحة المصرية القديمة ومسحة رومانية ويونانية ، ولكنه تأثر بخاصة تأثراً ملحوظاً بطابعه المحلي الذاتي دون الفنون المسيحية الغربية الأخرى . وسرعان ما تحولت الى أسلوب متميز له خصائصه وملامحه المستقلة وتقاليده وأعرافه من خلال أشواقه وحنينه لمقدسياته الروحية ومعتقداته الدينية التي دانت له قلوبها وخضعت له عناصرها فتأثر بها تأثراً ملحوظاً .

ومن الجلي أنه خاض تجربة الانتاج اليدوي العملي في مجال الابداع الفخاري والخزفي والتي تمخضت عن انتاج الكثير من التحف والنماذج كالقدور والأطباق والدوائر المختلفة الأغراض وعلب الحفظ وأدوات الزينة وغيرها من التحف

لقد كان أغلب هذه الفنون في الفترة الزمنية القبطية متوارياً بالحجاب داخل الأديرة حماية لها من التسلط الاجنبي ومن الدمار الذي يتهدهدها على أيدي الحكم الروماني واليوناني العاتي والاضطهاد الوثني المعروف للأقباط واعتبرت هذه الفترة احدى المراحل الحضارية للفن القبطي الذي امتزج آنئذ بالأرض المصرية وبيئتها التي حفلت بالفنون التاريخية الاولى وكانت بمنزلة القبس الوهاج للأجيال اللاحقة ولكل الحضارات المتعاقبة والتي ترعرعت تحت سماءها فوق أديمها ، واستمدت خصائصها وسماتها بوحى من حضارة مصر القديمة أولى الحضارات الانسانية ومنبع كل الهام فني خصب على أرض الواقع المصري الناهض .

مختلفة الاستخدام ، والتي حافظت على أشكالها وصيغها التنفيذية .

والذى يعيننا هنا هو تناول الفنان القبطى للعب الاطفال والدمى التى يتلهون بها بالاضافه الى الوجوه التعبيرية والعناصر العضوية والنباتية وبعض النماذج للعب الحيوانية والطيور والثمار والاشكال الرمزية التى وجه اليها اهتمامه البالغ فى التعبير عنها وتشكيلها . وقد لعب فيها عنصر التحوير والابدال والتجريد ، وتجلت فيها مناحى التكيف بحرية وانطلاق مما يسلبها التشخيص الواقعى للابتعاد عن هيناتها الطبيعية المنظورة المألوفة ، وجاء ذلك نتيجة اهتمامه بالجمع والاقتراس والتلخيص وهى الظواهر التى استمدتها من التقاليد المصرية الراسخة التى ضمنها فى معظم انتاجاته التى اتخذها عادة لخدمة أغراضه الحيوية فأبدع منها السلطين والمسارح والقدور والصفافير التى تعتبر حدى أنواع اللعب المميزة والمحبة للأطفال وكل هذه النماذج وغيرها موجودة ضمن محتويات المتحف لقبطى بالقاهرة ، وتظهر فى اللعب بخاصة بالقاعة رقم (٣٠) (فترينة رقم (٧) ومن بينها نماذج العرائس وتمائيل تعبر عن الامومة والفرسان والحياد وأدوات الزينة ونلمس فيها روح البساطة والتلخيص والحس الشعبى وهذه النماذج الطريفة لها أهميتها القصوى فى حياة الأطفال وتحظى بعنايتهم ويتعاملون معها وكأنها جزء حيوى لا غنى عنها فى مملكتهم وفى حياتهم ووجودهم .

● أبرز السمات التى تميز لعب الأطفال الفخارية والخزفية فى التراث الشعبى القبطى :

١ - البعد عن الواقعية واللجوء الى التعبيرات التجريدية والميل الى الأسلوب الهندسى المبسط .

٢ - نزوع الفنان الى الجانب الرمزي والايحاء باللمح من خلف الظواهر المرئية .

٣ - مراعاة البساطة العامة فى الخطوط والمساحات والكتل وكراهية التعقيد ابعاد المثل

الأطفال وحرصا على تناول اللعبة بسهولة ويسر ومن أقرب طريق حتى لا يتعرض الطفل الى متاهات عويصة .

٤ - الاعتماد على التعبير الحر ، والجرى وراء ما يسمى « السهل الممتنع » وتقديم الفكرة السريعة .

٥ - تجسد الروح الشعبى بجاذبيتها وسحرها فى لعب الاطفال التى أبدعها الفنان القبطى لارتباطه الوثيق مع أفراد الشعب وادراكا لحقيقة ميولهم وما يتوقون اليه من مختارات الاشكال الأثيرة الى قلوبهم وما يتفق وتطلعاتهم .

٦ - قلة الاهتمام بما نسميه البعد الثالث والاقتراس على البعدين ، ومن ثم نلمس قيم الصياغة التشكيلية فى مظاهر (الريليف) البارز بشكل يلفت النظر وكأنه التشكيل المجسم الكامل لاستدارة .

٧ - قدرة الفناو على تصوير الدوافع النفسية الكامنة وإخراجها من حيز اللاشعور الى حيز الشعور ومن الباطن الى الظاهر .

٨ - ظهور المسحة الدينية فى كثير من هذه المنتجات وما يسرى فى ملكها وينسج على منوالها من خلال تشبيها بالعقيدة والنزوع الى الزهد والتواضع .

٩ - نستطيع فى يسر أن نحس روح التحرير من ربة الخضوع أو الدوبان فى شخصية الغير فدوافع الفنان القبطى تنبع أساسا من جوارحه ووجدانه وانطباعاته الا من بعض الاضافات التى يستعيرها بسيادة من أجل غاية معينة وههدف خاص .

١٠ - يمكن القول بأن الفنان القبطى ترجمان صادق لشعبه ، فهو يهتم بلب الأشياء ويترك قشورها ، ويركز على كنه الموضوع ، دون حاجة الى الاستطراد فى تفاصيله الثانوية وكذلك الشأن عند صياغته للعب الأطفال فانه يركز على جوهر اللعبة ومغزاها ومدى ما تحققه من أثر فى الطفل .

١١ - نحن نستطيع بكل بساطة وبكل يسر أن الاقتباس الذى يلجأ اليه الفنان القبطى انما يقوم أساسا على دقة الهضم وعمق الاستساغة ثم القدرة على العطاء من جديد ، هو بهذه المنزلة يغدو الحاذق المبدع المبتكر .

١٢ - ظهور « الصليب » كرمز أساسى فى كثير من الانتاجات الفنية القبطية وربما يبدو أحيانا على سطح بعض الأجزاء من لعب الأطفال ، وهذا يوازى علامة « عنج » كرمز للحياة عند المصريين القدماء .

١٣ - يركز الفنان القبطى على انتاج لعب الأطفال وبخاصة تمثيليه لنعراش والدمى واللعب الإيحائية والفرسان الذين يمتطون صهوة الجياد وتظهر هذه النماذج بكثرة فى المواسم والأعياد الدينية لجلب المتعة والسورور خلال هذه المناسبات المسعدة التى تسود هذا المنحاح الاجتماعى الصحى الذى يسوده الصفاء والمرح والانطلاق من خلال هذا الواقع الاجتماعى .

● كيف نفيد من لعب الأطفال الفخارية والخزفية الشعبية وليدة الحضارة القبطية التشكيلية :

١ - محاولة تسجيل كل ما يمكن تسجيله من تراث لعب الأطفال الشعبية القبطية بالشرائح والملصقات وبخاصة ما يوجد منها فى المتحف القبطى بالقاهرة ، ومن أى موقع آخر كالاديرة وبعض مراكز التدريب والبحث العلمى ، على أن يتولى أساتذة الكليات المتخصصة ، وأساتذة التربية الفنية بمدارس التعليم العا عرض هذه الشرائح والملصقات وطرحها للبحث والمناقشة والتحليل الجمالى والنقدى لاستيعاب قيمها وأسرارها الفنية .

٢ - القيام بزيارات مسحية لتلك المواقع لرؤية تلك المنجزات التى تتعلق بلعب الأطفال على الطبيعة لاستجلاء معانيها وقيمها التشكيلية وأساليبها النوعية واتخاذها منطلقا لمسيرة حيثية نامية وهادفة .

٣ - العمل على انشاء متاحف تعليمية بالكليات والمعاهد والمدارس التى تضم طرفا من

نوعيات لعب الأطفال الفخارية والخزفية تبدأ فى حيز محدود ينمو تباعا وتدرجيا بحيث يخضع لمقومات دراسية متتابعة ، وليس القصد منها مجرد الشكل أو التجميل العابر .

٤ - تشجيع الباحثين على اعداد بعض المؤلفات التى تتناول بالدراسة والتحليل مجال فن الخزف وبخاصة ما يتصل بموضوع لعب الاطفال الفخارية والخزفية التى تعتبر من أهم الموضوعات الحيوية وأولها بالكشف عن أبعادها التى ما تزال فى ميسس الحاجة الى مزيد من الرعاية والعناية ، وكل جهد يبذل فى هذا السبيل يعد لبنة فى البناء الكبير الذى يجدر تشيده .

٥ - اهتمام المصانع التى تنتج الخزفيات بالقيام بتنفيذ بعض اللعب الشعبية الفخارية والخزفية والعمل على طرحها فى الاسواق ، مع مراعاة توافر المواصفات الفنية والجمالية وتوخى التصميمات الجيدة التى تتسم بالجاذبية وقوة التأثير فى طبيعة الحياة التى يحيها الأطفال فى مجتمع اليوم .

٦ - اقامة معارض دورية للعب الأطفال بمختلف الخامات المناسبة على أن يكون من بين محتوياتها لعب منفذة بالفخار والخزف ، حتى نقدم لأبنائنا عن طريقها أمثلة طريفة تجذب انتباههم ، وتساعدهم فى عمليات الاختيار والمفاضلة ، وللوفاء بمتطلباتهم منها كعناصر حيوية شائعة تلعب الدور الخطير فى سياق حياتهم سلوكيا وأخلاقيا ومهاريا ودينيا وتعاونيا واجتماعيا وقوميا .

٧ - إتاحة الفرص أمام الطلاب على مختلف مستوياتهم الدراسية والتعليمية للقيام بتنفيذ اللعب الشائقة التى يتمثلونها ويؤثرونها ، ويعبر عنها تلقائيا من من خلال التوجيه السليم الذى يأخذ بأيديهم وينشط أخیلتهم .

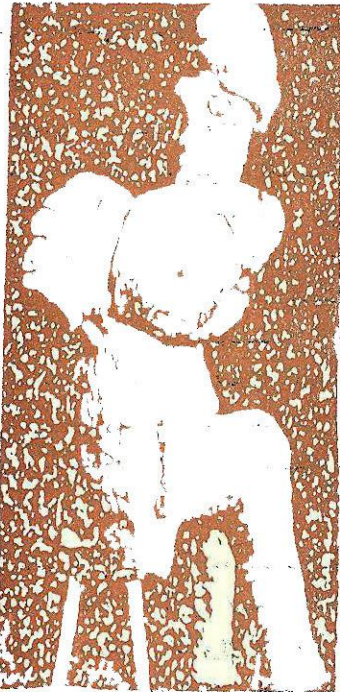
٨ - طرح مسابقات فنية دورية لانتاج لعب الأطفال بخامة الطين المحروق والمزجج ، مع تحديد بعض المسميات التعبيرية الرمزية التى تستثير



قالب فخاري وسيلبي : مثل هيئة فديس بالمتحف القبطي
بالقاهرة وترى علامة الصليب على الصدر حتى يعاين الطفل
مثل هذه الرموزات



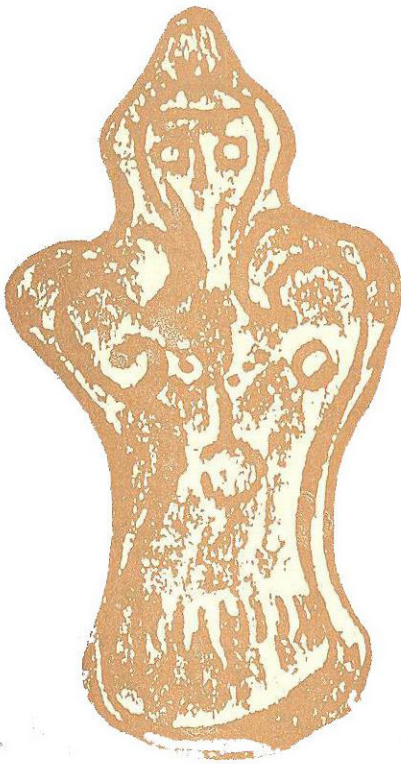
بروسية فخارية صغير من طينة حمراء وعليها بطائسة
طيشة يشبه اللون بالمتحف القبطي بالقاهرة توحى هيئتها
العامية علامة : تنج : المصرية القديمة التي تشير الى الحياة
والصليب المسحوق



فارس عن جواده من الطين الصلصال بالمتحف القبطي
بالقاهرة : بين حقاير منطقة ابي مينا قرب مريوط من القرن
: س . هـ ميلاديا . ويوجه الفارس في هذه النسخة انشاء
الأطفال الى أهميته



قالب فخاري يمثل طائرا يوجد بالمتحف القبطي بالقاهرة
حركة الطائر مسطحة بالشفافة حبة وسط اساق لياني في تصميم
متون



تمية فغارية صغيرة الحجم من أسنود بالمتحف القبطي
قاعة ٣٠ (قترينة) ٧ تبدو قهسا بساطة الهبة والبعد
عن التفاصيل

قالب فخاري (سليلي) لعروسة بالمتحف القبطي بالقاهرة
وتشير مثل هذه القوالب الى تحقيق الإنتاج الكمي في سهولة
واسر



تمية فغارية على هيئة أسد بتأهب للانقضاض بالمتحف القبطي
بالقاهرة تبدو فيها قوة الحركة ولتخيص في أعضاء الجسم
ومرونة الخطوط

عروسة فغارية بالمتحف القبطي بالقاهرة يتلوح في يديها
وجهها الدعا، والتصرع والانهال وسجل هذا الظهور في وضع
اليدن وخشوع الوجه

المجال ورفعاً لمستوى لعب الأطفال وتوجيه أقصى الاهتمامات فى معالجتها ودفعها قدماً للارتقاء بها فى ضوء الطابع المحلى المميز .

هذه بعض الاتجاهات العملية التى أنادى بها وأطالب كل مسئول أن يبادر بتنفيذها واتخاذ الحلول العملية التى تقضى على أية صعوبات أو معوقات وفاء والتزاماً بتبعاتنا نحو أبنائنا وقلذات أكبادنا ، وفى مرافقة هذا البحث مجموعة من صور النماذج التى تعبر عن أمثلة للعب الأطفال التى تتسم بالروح الشعبى من واقع التراث القبطى .

أشواق أفراد الشعب وتشعل حماسهم وتطلعاتهم من أجل مزيد من اضافات التنمية ومحاولات التجويد والتحسين .

٩ - الاكثار من حلقات التدريب التى تمكن الدارسين على اختلاف مستوياتهم من القدرة على استثمار مواهبهم ، وحفزهم على المضى قدماً فى مضمار هذا العمل بكل الجدية والصدق والتوق .

١٠ - أن تشتمل المناهج التعليمية الخاصة بمادة التربية الفنية على تأكيد الممارسة لهذا الفرع ضمن الفروع الفنية الأخرى تنشيطاً لهذا

فى تراثنا الاسلامى :

فن الفخار والخزف من بين الفنون التى ذاع صيتها وعمت شـهـرتها فى المجتمع الاسلامى القديم ، وعنى الفنانون المتخصصون ايما عناية خلال هذه المرحلة التاريخية التى ازدهرت فيها تلك الفنون ازدهاراً كبيراً وتقدمت تقدماً بعيد المدى على أيدي بعض الصفوة من الفنانين الخزافين الذين استقلوا بأساليبهم الفنية الراسخة التى عرفت بطابعها المتميز القائم على الوعى والتمكن ، والتفرد بالذاتية الاسلامية الفريدة .

نفسية وتربوية وسلوكية على الطفل ، وما يوفر له أسباب الاستمتاع واللهو البرى ، والترفيه الذى ينتج من تعامله مع لعبه المفضلة التى يقتنيها ومن بينها العرائس والدمى والتماثيل الصغيرة المفزعة كالغزلان والكباش وبعض العناصر الآدمية والهزلية - وتبدو هذه اللعب فى صور تجريدية بعيدة عن سماتها الطبيعية المألوفة ، والبعد عن المشابهة والمضاهاة ، خروجاً من مأزق تقليد الخالق الأعظم ، ولكنه راعى فيها الاختيار البليغ فى خطوطها وفى مساحاتها وعلاقاتها ونسبها الملائمة وتعبيراتها الحية الجذابة ، وركز فيها على النماذج الحيوانية والطيور التى كانت تعيش فى هذه البيئة ، ومنها علاوة على ما ورد ذكره ، الصقر والأنب والضب والسحالف والديك والسماك وغير ذلك من الطيور كالورز الهدهد، وكان الفنان الاسلامى يحملها أحياناً ببعض الرموز التى يخلعها عليها فيصبغها بمعان خاصة لها

وقد بدأ الفنانون الاقدمون فى العصر الاسلامى يتوفرون على بضاعة الفخار ثم تبعها فن الخزف الذى ساعد فى انتشار هذا الفن ورواجه ورقه على أيدي المهرة من الخزافين الاسلاميين فى أرض الواقع منذ العصر الطولونى والعصر الفاطمى والمملوكى وبرغم حرص الفنان على احكام التطبيق ودقة التنفيذ ، والسعى الى تحقيق جمالية الاشكال وطرافة الهيئات ، فانه ركز بخاصة على تلبية احتياجات الشعب ومواجهة مطالبه اليومية، فأنتج الألوان والأطباق والسلاطين والقـدـور والجرار والمسارج والأباريق وغير ذلك من النماذج والتحف الرائعة ، فانه لم يغفل فى الوقت نفسه ضمن نشاطه الانتاجى أن يضع لعب الأطفال تحت رعايته واهتمامه ، فأجرى عليها التجارب المتعددة للوصول بها الى أعلى شأؤفى ممكن ، نظراً لتقديره لمعنى الطفولة واحتياجاتها الحيوية والنفسية . وما يترتب على هذه اللعب من آثار

مدلولاتها في نفسه ، كما أنها تعكس قيما معنوية واجتماعية مختلفة ولجأ في تنفيذها الى روح التبسيط والاختزال بالغاء بعض التفاصيل التي لا يرى ضرورة لها .

وأدخل كذلك النباتات والأزهار وبعض الثمار في اطار هذه اللعب الشعبية والتعبير عن بعض الأساليب والتعاونيد السحرية والقصص الخيالية والاستطورية والملاحم التي تمتلئ بالكثير من العناصر المثيرة ومواقف البطولة التي لها صفة الجذب والاهتمام في حياة الشعب .

ومما ساعد في معالجة الفنان الاسلامي للعب الأطفال الفخارية والخزفية وجود مادة التنفيذ الخام بكثرة ، فضلا عن مهارة الفنان وتفوقه وقدرته الفائقة على عمق الخيال وسرعة التشكيل دوو تردد ، ومن وراء ذلك كله طهارة الفنان وإيمانه وقوة عقيدته واعتبار أى عمل يقوم به انما هو حسيبة لله تعالى ، وأنه وسيلة لخدمة أفراد شعبه ، وسعيا الى الوفاء بمراداتهم وحاجاتهم اليومية وبما يسائر طموحاتهم وتطلعاتهم .

● أبرز الخصائص التي تميز لعب الأطفال في الفن الاسلامي فنيا وتقنيا :

١ - تتسع رقعة الاعمال الفنية الفخارية في اiban الحضارة الاسلامية التشكيلية وبخاصة ما يرتبط منها بحاجات الشعب الاولى ، ومن بينها لعب الأطفال التي أنتجت بكثرة ملحوظة في العصرين الفاطمي والملوكي ، ومعظم ما شاهدناه من تلك اللعب من الحجم الصغيرة لسهولة تعامل الأطفال معها بالتناول المتاح والحركة والحمل والاقتناء . أما الحجم المتوسطه فقليلة نسبيا بالقياس الى اللعب ذات الحجم الصغيرة ، كما هو الحال أيضا بالنسبة للعب الخزفية المزججة ، وواضح أيضا أن هذه القطع تبتعد في صياغتها عن المحاكاة للطبيعة مع نزوعها الى التجريد المتزن والمتنوع الذي ينأى الفنان به عن الاغراب الممل والشطط الزائد .

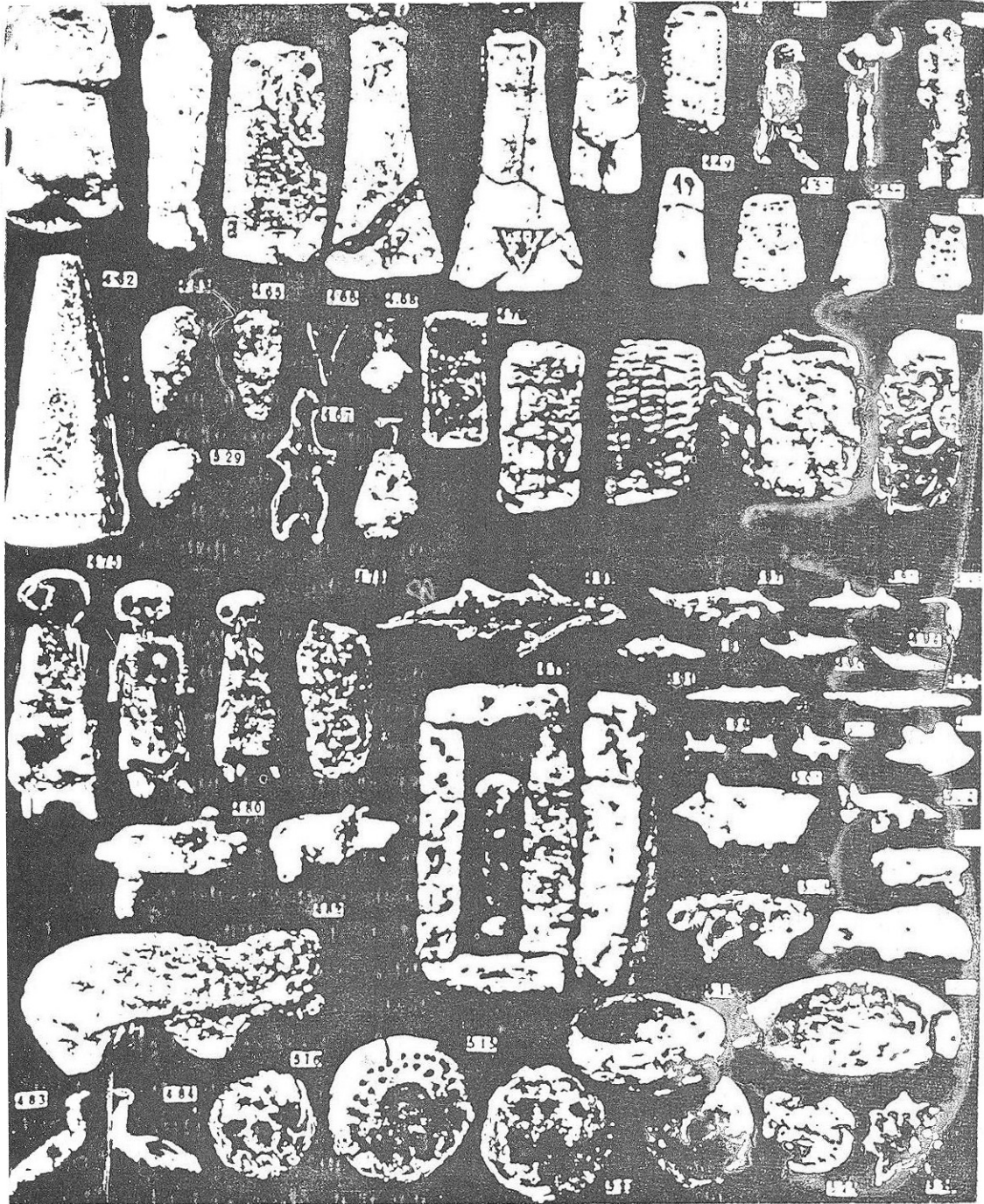
٢ - ركز الفنان الاسلامي على الجانب التعبيري القوي عند تمثله لمقتضيات اللعب مع اخضاعها لطبيعة الأطفال وميولهم واهتماماتهم

ببعض العناصر دون غيرها ، وقد تجلى هذا التعبير في تمثيل اللعب الحيوانية والطيور والزواحف وبعض العرائس والدمى والأباريق والدواقر والصفارات وبعض النماذج الرياضية ونماذج الزينة وهي تتسم بالتلخيص والاجمال في أجزائها وهيئاتها العامة دون التفصيل والسرد، مع البعد عن حالتها الواقعية في الطبيعة المألوفة، مع عدم الاحتفال بالنسب الذهبية التي كان الشعب الاغريقي يدين بها ويلتزم بقوانينها . وقد استطاع الفنان المسلم أن يقدم الينا روائع جمّة من هذه اللعب كالسحالف والكلاب والقطط والأرانب والكباش والجمال والحياد والمسارج وأدوات الزينة من الحلى الشعبية ، والاباريق والقلل المزينة التي تستخدم في حفل سبوع الطفل وكذلك ما يرتبط بعالم الطيور التي لها رموزها الخاصة لدى الفنان الاسلامي .

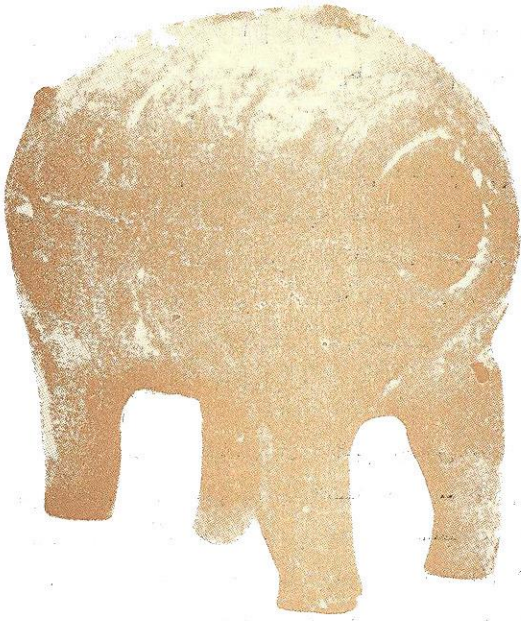
٣ - تتميز بعض هذه اللعب بطريقة التفرغ من داخلها حتى لا تتعرض للكسر عند القيام بحرقها حريقا أول (بسكويث) ، أما البعض الآخر فلم يلجأ الفنان عند تنفيذها الى هذا التفرغ لصغر حجمها فتركها على هيئتها الصماء دون أن يصيبها خطر الحرق ، وتبدو أنها كانت تملأ بالماء ليتلهى بها الأطفال في سكب هذا الماء من داخلها بطريقة ترفيحية ، كما استخدمت الصفارات التي يلد للأطفال استعمالها لاجرا أصوات شجية موسيقية النغم من داخلها عن طريق النفخ وبذلك تتحقق لهم المتعة والانشرح النفس باستخدامها على هذا النحو .

٤ - تواترت الأنباء بأن لعب الأطفال في العصر الاسلامي كانت تقام لها المهرجانات والاسواق العامة المحلية ، ولم يكن الأمر فيها مقصورا على أدائها كعنصر للترفيه فحسب ، بل كانت تستخدم كأداة لتعميق الفكر والتزود بالثقافة والارتقاء عن طريقها بالاخلاقيات والسلوكيات والمعارف العامة وتنشئتهم تربويا واجتماعيا والوقوف على اجتهادات الفنانين في التوسع في أنماطها .

٥ - تميزت هذه اللعب بروح البساطة والتلخيص وخفة الروح فضلا عن توافر المعاني والقيم الرمزية التي يحلو لأفراد الشعب من خلال



- احدى اللوحات التي قدمها الاثرى « بترى » فى كتابه Mud Toys Made By children تحت عنوان Objects of daily use وهى من عمل الاطفال تتضمن بعض النماذج ذات الاستخدامات اليومية تضم ما يزيد عن ٦٠ شكلا وتتضمن السمات التالية :
- تلقائية الاطفال فى تعبيرهم الذاتى للعرائس والدمى والطيور والحيوانات وغيرها فى بساطة ورمزية واضحة .
 - يتبين أن خامه الطين ذات امكانية واسعة فى مجال التشكيل والبناء مما يؤكد استجابة الاطفال لها .



● لعبة طفل على هيئة فيل بالمتحف الاسلامى بالقاهرة
من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى بهيئة تقوم على التلخيص
والتجريد يتسم بالانزان والامتلاء والاستقرار مما يعبر عن
جوانب رمزية .



● لعبة طفل من الطين الصلصال على هيئة جمل
شئ سنامين ويستتيز بسهولة التعبير واستقرار الأرجل وسماكتها
من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى



● لعبة طفل على هيئة سلحفاة موجودة بالمتحف الاسلامى
بالقاهرة من العصر الفاطمى الى العصر المملوكى . الشكل
متكامل ومستقر منفذ بالطين الصلصال وعلى سطحه خطوط
وتجاويف غائرة .



● لعبة طفل على هيئة صب . وهي تجريدية معجبة
نظرة بمعينة صلبة . يوجد بالمتحف الاسلامى بالقاهرة من
العصر الفاطمى الى العصر المملوكى

براءة التشكيل وتلقائية الأداء أن يحرصوا على أن تكون جزءاً أساسياً في محيط حياتهم وليست بالضرورة على هامش وجودهم .

٦ - حرص الفنان الإسلامى القديم على أن يضمن لعب الأطفال الشعبية خفة الروح وتوافر الجذب الجمالى الذى يغرى الأطفال بالاقبال عليها والتأثر بما تقوله اللعبة واحداث المتعة النفسية والرضا والاطمئنان بشكل طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال .

٧ - اختص الفنان الإسلامى ببعض النماذج من اللعب التى عنى بتنفيذها باستخدام ما يسمى بالبريق المعدنى حتى تكتسب رواء ومظهراً فريداً . فالأطفال يميلون عادة الى هذا النوع الخزفى وتعتبر الحضارة الإسلامية أول الحضارات التى كشفت اللثام عن هذه العملية التقنية ، حيث تؤدي مهمتها عوضاً عن الذهب ببريقه الخلاب ، ويعتبر هذا النوع هو البديل عن استعمال الذهب فى بعض الاستخدامات اليومية والاستعمالات الحيوية مكلفة القيمة ولهذا العامل ناحيته الاقتصادية التى قام بحلها الفنان الإسلامى القدير بفكره الثاقب وعبقريته الفائقة .

٨ - تميزت لعب الأطفال الشعبية الإسلامية بأشكالها الطريفة المحببة التى تتفق ودنيا الطفولة كما تتشبع هياتها العامة بتناسب حجوماتها وتماسك أجزائها ، والبعد عن الزوايا الحادة تحت دواعى الاستعمال والأمن ، وهذه إحدى السمات البارزة فى هذا التراث من حيث توافر السلامة التقنية .

٩ - وجدت ضمن التراث الشعبى الخزفى الإسلامى أعداد غير قليلة من القوالب اليدوية ذات التصميمات والأنماط المتعددة الأساليب بما يساعد فى تحقيق فكرة الانتاج الكمى على المستوى العام فضلاً عن تحقيق المستوى الكيفى الذى دان به الفنان الإسلامى وأثر عنه .

● **النتائج العامة المستخلصة من هذه الخصائص والأفادة منها فى الحقل التعليمى والاجتماعى :**

١ - تهيئة الفرص المتتالية لتحقيق الزيارات المتحفية من أجل القيام بدراسات تستوعب كل ما يدور حول لعب الأطفال التشكيلية الشعبية فى الحضارة الإسلامية ، وبخاصة فى المتحف الإسلامى بالقاهرة حتى تقوى الصلة بين المدارس وبين هذا الجزء الحيوى من تراثنا الإسلامى ، والخروج بانطباعات من وراء المعاشة والرؤية الفاحصة المدققة .

٢ - عناية التعليم العا والكلليات الجامعية المتخصصة بإنشاء متاحف فنية بها ويخصص قسم بها للعب الأطفال الفخارية والخزفية لتحقيق عنصر التنمية والاضافة الباعثة على احياء هذا التراث بمنطق العصر وميول الوقت حرصاً على عدم زوال هذا الفرع الحيوى الذى له تأثيره المعنوى والتربوى والثقافى فى مجتمع اليوم ومجتمع الغد .

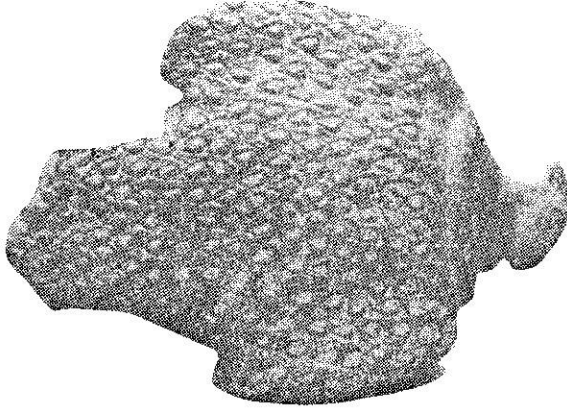
٣ - اذا كان الفنان الإسلامى قد لجأ الى عدم التعبير عن لعب الأطفال بمنطق الرؤية الواقعية التقليدية مؤثراً الروح والجوهر والانبعاس التلقائى الذاتى ، فينبغى لنا أن نفيد من هذه الطريقة فنفسح أمام الأبناء أفق التخيل واحترام الذات ، وعدم الغاء الشخصية الفردية ، حتى يأتى الحصاد مبراً من الضعف والقصور ، خالصاً من العجز والمجاعة والتشابه والتبعية ، ومن هنا تتأصل بلعب الأطفال هويتنا ومزاجها المحال النائم من فوق ثرى أرض الراقم المصرى ، وأن نتخلص من عامل التقليد بعدداً عن ساحتنا الفنية بمواردها وعناصرها ، أفادها .

٤ - لابد للعب الأطفال أن توفر لها الجمع بين سلامه التقنية وعناصر الجاذبية فى شكلها الجمالى واختيار اللعبة وملاءمتها للزماو والمكان ومستوى الطفولة التى أعدت من أجلها ومن أجل متعتها وسعادتها وتشقيفها وهو واجب حتمى فى أعناقنا قبل فلذات أكبادنا .

٥ - على مستوى الساحة المصرية يمكن تقديم بعض نماذج من لعب الأطفال الشعبية التشكيلية تستمد أساساً من جوهر التراث الإسلامى مع اعادة صياغتها بأسلوب عصري معين على الفهم بالاصول والاسس التقنية والنظريات القابلة

دعنا نواصل التفكير فسيكون الطريق ممهدا
أمامنا لأحراز النجاح المنشود والانتصار المحقق

٨ - تهيئة العرض أمام القيادات المتخصصة
في ميدان الفخار والخزف لتسجيل بعض الآراء
والأفكار والتجارب التي تتناول هذا الفرع
بالدراسة الجادة والبحث التحليلي وبالتالي فيما
يختص بلعب الأطفال الفخارية والخزفية من
الوجهة العملية وإصدارها في كتب تعنى بهذا
الغرض من إثراء للعقول المفكرة وربطها للعلم
بالعمل ، ودفعاً للصفوف التالية من الدارسين
المتخصصين في هذا المضمار إلى السير على الدرب
وانتهاج سياسة الجمع بين كل ما هو نظر وكل
ما هو عمل .



٩ - عقد حلقات تدريبية دائمة داخل مراكز
التدريب الملائمة للراغبين في دراسة هذا الفن
دراسة علمية وفنية وتطبيقية ، ترمي إلى تنشيط
مجال التجريب وتعميق الخبرات على أن تكون
نظرتنا إلى التراث نظرة استيعاء وهضم من أجل
التنمية ورفع مستوى الأداء واستلهام الروح
الشعبية من جذوره الأولى والانتقال بها إلى آفاق
متجددة تتفق وميول الوقت وروح العصر العصر
بمتطلباته وطموحاته وآماله .

للتطبيق بنجاح في هذا المضمار وبذلك نكون
قد أقمنا جسرا منيعا بين رواد الحركة في مجال
الانتاج الفخاري والخزفي ، وربط الاسلاك
وننسجها في ملحمة الانتاج المعاصر عن طريق
بعض المصانع المتخصصة في هذا المجال ، وبذلك
تكون قد أخذنا من الاسلاف وربطنا بين الرواد
الممارسين من الأوائل والمعاصرين في وحدة صامتة
مؤتلفة .

٦ - إقامة المعارض والمهرجانات التي تقدم
فيها عروض من انتاج لعب الأطفال الفخارية
والخزفية على المستويين المحلي والعالمي حتى تتميز
الاشياء بأصداها ، ونعرف مواقعنا بالنسبة
لغيرنا على ألا يشدنا البريق الاجنبي ويبعدنا عن
حقيقة بيئتنا الغنية أصلا بعناصرها ، ولا بأس
هنا من الاقتباس على أن يكون اقتباسا بناء دون
أن يفرض نفوذه أو سلطانه ، بل يكون من
العوامل المساعدة في تأصيل طابعنا وإخراجنا
من دائرة الانغلاق إلى ساحة الانطلاق ، وأن
تكون لنا السيادة وسلطان الاختيار وتقرير
المصير ، بما يتجمع لدينا من رصيد ضخم معزز
بالاصالة والحيوية والقدرة على البذل والعطاء
القادر المؤهل والمدعم بما ينطوي عليه من بلاغة
الأداء وسمو الروح وقوة التعبير جماليا ووظيفيا
ومعنويا .

٧ - هناك نوعان من اللعب بالنسبة للعب
الأطفال بالذات ، نوع يتميز بالثبات ، ونوع
آخر يتميز بالحركة ، وربما يكون لعامل الحركة
قوة الجذب والاستهواء والسحر والافتناس ،
وقد قامت الباحثة بأعداد مجموعة من اللعب
بالطين ، في الوقت الذي كان الطين فيه
الاستحالة التنفيذية بالنسبة لهذا النوع ، وتلك
عملية ليست متعذرة تنفيذيا والمهم هو أن يخضع
هذا النوع إلى الميدان التجريبي ، فبالتجربة
وحذف الأخطاء يمكن التغلب على أية معوقات قد
تشكل عقبة كأداء في سياق هذا لتنفيذ ، وما

★★★



محمود مصطفى عيد

أولا : عملية التواصل الثقافي في الابداع الشعبي :

تتميز المآثورات الشعبية بأنها تعبر عن موقف الانسان المصري تجاه تجربة الحياة على ارضه ، عبر حقب التاريخ في تواصل ثقافي حي مع غيره ممن عاشوا عبر الزمان . ولذلك فان أهم سمات هذه المآثورات : الحيوية ، الاستمرار برغم ما كابده المصري من متغيرات في حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ويكفي الإشارة الى الوحدات الزخرفية التي تزين القلل حيث يضم التراث الاسلامي نماذج فريدة منها ، تلتقي مع براعة الفنان المصري .

وحينما يستحيل التجسيد بالصورة على الجدران تتحول الصورة الى كلمات مكتوبة ووحدات تجريدية تعبر عن ما يريد الانسان ويتم ذلك من خلال بناء فني خاص .

ثانيا : العلاقة بين الفنون المصرية يؤكد استمرارية وتواصل موكب الفن :

لعل أول ما يبرز للباحث في الانتاج الفني ان هناك علاقة بينه في التصميم وكذلك في طريقة التنفيذ ، للأعمال التطبيقية المختلفة ، وكل النتاج الحضاري الفني عبر التاريخ قد صبغ وتأثر بفلسفة الانسان المصري من حيث عمق إيمانه وتوحيده بالله . وقد قام الفن القبطي الى حد كبير على التقاليد الفنية الموروثة من قدماء المصريين . ويعتبر هذا الفن حلقة اتصال بين الفن المصري القديم والفن الاسلامي فهو متصل في أوله بالفن المصري القديم وفي آخره بالفن الاسلامي .

ثالثا : المدلول الشعبي للرسومات والزخاف :

تعتبر الحرف والصناعات وفنون التشكيل من طرق الفن الشعبي ، بجانب منفعتها فانها تعبر عن العقيدة وتصور المواقف ومن هنا يمكننا أن نقول ان

خصائص الرمز في الفن الشعبي هندسي وتجريدي نابع من البيئة بعيدا عن المقاييس الفنية للفن الاكاديمي . ومثال ذلك الرسومات الجدارية الخاصة بالحج .

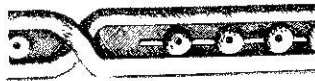
رابعا : أنواع الزخارف الاسلامية ومدلولها الشعبي :

يعتمد الفن الاسلامي على دعامتين هما : التجريد ، الرمز ، فالتجريد هو تجريد مطلق ولا نهائي قائم على قوانين الايقاع الرياضية والرمز يتضح في ما تحتويه العمارة من أشكال هندسية لكل منها صفاته الرمزية التي تميزه عن غيره .

يحدد كل واجهة شريط زخرفي قوامه طبق نجمي اثني عشرى متكرر بالتبادل في تكوين زخرفي هندسي من تحويرات ورقية في تسابع رأسي (صورة ٥) .

٢ - تفاصيل بعض الأساليب الزخرفية المستمدة من فنون أخرى غير الفن الاسلامي :

شكل (١) : (انظر الصور والأشكال)
وهي وحدة زخرفية تتكرر كمجموعة داخل اطار الضفيرة وتزخرف الاطار حول أبواب البلكونات .



شكل (١)

لاحظ الحية البارزة المتكررة داخل الاطار الاوسط بتاج العمود كما في الرسم التوضيحي .

وفي المنزل الذي نتناوله بالدراسة نتبين مدى ثراء هذه المنازل الشعبية بفنوننا التقليدية وتراثنا الحضاري ومدى الحاجة الى الحفاظ على هذا التراث الفني الذي يتعرض للاندثار .

خامسا : دراسة تحليلية للعناصر المعمارية والزخارف ومدلولها الشعبي :

١ - التوصيف العام للمنزل :

يتكون المنزل من ثلاثة طوابق بارتفاع حوالى ١٨ م وله واجهتين ، واجهة قبلية رئيسية بعرض حوالى ٩ر٢٥ م وهذا ويقع المدخل في الواجهة الجانبية ، ويتميز المنزل بواجهات ذات مشربيات على الطراز المملوكي .

- الواجهة الرئيسية :

يتوسطها برج يبدأ من الطابق الأول لنهاية الواجهة يزينه ثلاثة مشربيات صورة (١ ، ٢ ، ٣ ، تبرز مختلف أنماط المشربيات المملوكية ، والمشرية في فكرتها هي وسيلة من وسائل خفت الاضاءة في العمارة الاسلامية وتصميمها عبارة عن تقسيمات هندسية متناسبة ومتناغمة ويوجد بها أجزاء بارزة وأخرى على شكل مجسمات هندسية منتظمة والتقسيمات الموجودة بأعلى المشرية على شكل حشوات من الخرط شكلت حباتها لتعطي كتابات أو وحدات زخرفية اسلامية أما الموجودة بالجزء السفلي فهي عبارة عن حشوات خشبية بارزة صيغت في أنماط متكررة قوامها وحدات هندسية لا نهائية .

- الواجهة الجانبية :

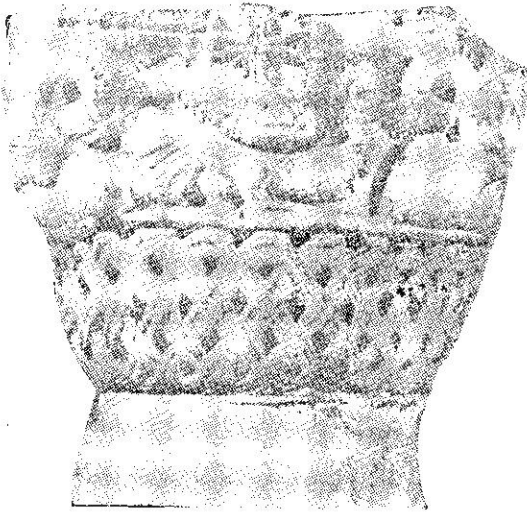
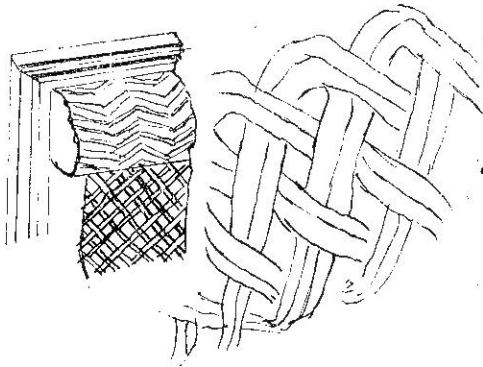
وهي أقل في العرض من الواجهة السابقة ويشغلها بكل طابق بلكونتين (صورة ٤) كما

وتزخرف هذه الوحدة معظم سطح الكوابيل الحاملة لبلكونات الدور الأول في الواجهه الرئيسية للمنزل .

- وصف الوحدة : وهي على شكل خطوط بارزة متقاطعة ومضفرة على شكل السلال .

- أصل الوحدة : ويرجع أصل الوحدة للفن القبطي الأول حيث انها كانت نمط زخرفي مشهور في تلك الفترة وذلك ناتج من تأثر الفن بالبيئة المحيطة .

- أسلوب استخدام الوحدة : وقد استخدمها الفنان الشعبي مع وحدة أخرى في طرف الكابولي



شكل (٣)

على اليمين رسم توضيحي مكبر لشكل الزخرفة والى الشمال جزء من الكابولي وزخرفته كالموجودة على على تاج العمود الحجري .

- أصل الوحدة : يرجع أصلها للفن القبطي حيث استخدمت على سبيل المثال كإطار زخرفي حول الأيقونات المثبتة في مومياءات الفيوم .

وصف الوحدة : وهي عبارة عن حبة بارزة مستديرة يتصل بها خط صغير بارز وتكرر تلك الوحدة على مجموعات داخل إطار الضفيرة بحيث تبدو كعقد متصل الحبات .

أصل الوحدة : يرجع أصلها في الغالب من حيث الروح والشكل للفن القبطي حيث وجد نمط زخرفي مشابه لها على تاج عمود من الحجر عثر عليه في « باويت » .

أسلوب استخدام الوحدة : في تزاج تام ومزج كامل نجد أن الفنان الشعبي قد استخدم تلك الوحدة مع وحدة الضفيرة كإطار وحواء ، مما ينم عن سلامة فطرته وإدراكه الفني ، ومن الممكن أن يكون الفنان الشعبي لا يدرك الأصل التاريخي للوحدة الزخرفية ولكنه يستخدمها بوعي كامل من ناحية التصميم حيث يتوارد لذهنه من خلال حصيلة فنية تاريخية وتراث ضخمة كامن في اللا شعور .



شكل (٢)

أيقونة قبطية ، لاحظ الحبة البارزة حول الرأس كما في الرسم التوضيحي .

شكل (٢) :

وهي وحدة تزخرف الاطار المحيط بالحشوة العليا للباب وهي حشوة الحديد المشغول .

- وصف الوحدة : وهي عبارة عن حبات نصف كروية بارزة ومتكررة على مسافات متساوية ، تشكل إطار زخرفي مستمر .

- أسلوب استخدام الوحدة : استخدمها الفنان الشعبي كإطار زخرفي محيط بشيء آخر كما استخدمها جده الفنان القبطي من قبل .

استخدام تلك الوحدة حتى لا يخرج عن جو الزخارف الاسلامية المميز .

كما نلاحظ الاندماج الكامل بين تلك الوحدة وحشوة الباب السفلية حيث اختار الفنان الشعبي جزء من اطار الضفيرة كاطار هندسى يتماثل لحد كبير فى خطوطه واسلوب تكوينه مع تلك الوحدة .

شكل (٥) :

وهو كابولى من الكوابيل الحاملة للبلكونات - من مكوناته عنصر اسطوانى ذو سطح مقسم لفصوص ويوجد هذا العنصر جنباً الى جنب مع عنصر الكردي الاسلامى (المنفاخ) فى تكوين متدرج يعطى فى النهاية شكل الكابولى .

وصف الوحدة : هذا العنصر على شكل اسطوانة ذات سطح مقصص بحيث يعطى كل وجه من وجيهه ، شكل زهرة ذات ثمانى بثلاث .

أصل الوحدة : ويرجع أصل هذا العنصر للفن اليونانى الرومانى .
وهى وحدة على شكل طبق زخرفى متماثل التكوين واستخدام فى زخرفة مشربيتى الدورين الأول والثانى .

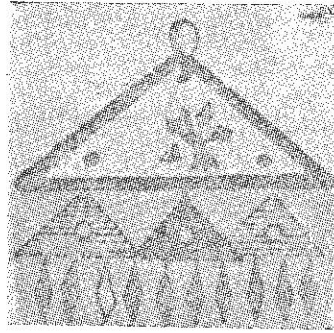
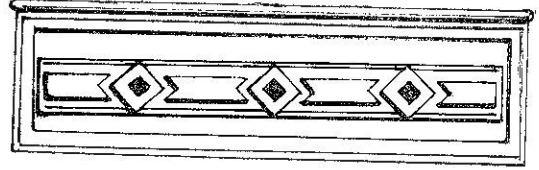
- وصف الوحدة : وهى وحدة مستديرة شديدة البروز مكونة من اثنى عشر جزء كل منها على شكل مخروطى له طرفان مدبب دقيق وكروى كبير منظومة فى شكل شعاعى .

- أصل الوحدة : يرجح ان تكون انتقلت لمصر من حضارة بابل العراقية حيث انها قريبة الشبه بوحدة (الشمس) الاشورية بيد أن مفرداتها قد رتبت بشكل شعاعى ينبع من مركز وينتج للخارج ويموج بالحركة .

(عن تحليل أ. صفوت كمال)

- اسلوب استخدام الوحدة : واستخدمها الفنان الشعبى فى زخرفة المشربية من أسفل ، فوضعها داخل الأقواس الحاملة للمشربية كما استخدم مفرداتها الزخرفية كاطار زخرفى لتزيين الحافة السفلى للمشربية . (راجع صور المنزل)

على شكل اسطوانة ، زخرف سطحها بزخارف هندسية (زجاج) كتعبير المياء فى الفن المصرى القديم . كما زخرفت جانبي الاسطوانة بتحريها لشكل زهرتين زخرفيتين بارزتين بأسلوب متأثر بشكل الأطباق النجمية فى الفن الاسلامى .



شكل (٤)

الزخارف على عارضة الباب الوسطى . بتراكيب مختلفة لشكل المثلث كما فى الزخرفة الشعبية .

هو شريط زخرفى بالنقش البارز يزخرف عارضة كل من ضلعتى الباب الوسطى .

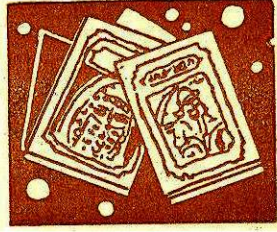
- وصف الوحدة : هى وحدات زخرفية مستمدة من تراكيب مختلفة لشكل المثلث عبارة عن معينات متداخلة يفصلها مساحات مستطيلة ذات حروف مدببة مثلثة متماثلة الشكل بحيث يكون المجموع شريط زخرفى مستمر وبارز .

- أصل الوحدة : ومن استقراء روح الوحدة ، نجد أنها وحدة شعبية بتأثيرات مصرية قديمة . وهى مستوحاه من مشاهدات الطبيعة من هضاب وجبال ترجمها الفنان المصرى القديم لشكل مثلثات ومركباتها .

- اسلوب استخدام الوحدة : وقد استخدمها الفنان الشعبى كحشوة زخرفية فى جزء مهم هو منظور من الباب ، ونلاحظ أنه لم يسرف فى



مكتبة الفنون الشعبية



المأثورات الشعبية

وأثرها في البناء الفني

في الرواية الفلسطينية

عرض وتحليل

مراد عبد الرحمن مبروك

إِسْتَلْهَامُ
الْيَنْبُوعِ

بداية يمكن القول بأن الأدب العربي المعاصر بدأ يتجه في الآونة الأخيرة إلى العناصر التراثية - سواء كان هذا التراث تراثاً أسطورياً ، أم فولكلورياً أم دينياً أو تاريخياً - بغية استلهاً هذه العناصر وتوظيفها فنياً في نسيج العمل الأدبي ، الشيء الذي جعل العديد من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية تتجه إلى دراسة هذه الظاهرة ، فظهرت بعض الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة في مجالات الأدب المختلفة من مسرح وشعر ورواية . سواء في مصر أو في بعض الأقطار العربية الأخرى كالعراق وفلسطين على سبيل المثال وليس الحصر (١) إلا أننا نزعم أن هذه

(*) عبد الرحمن بسيسو : استلهاً الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرها على البناء الفني للرواية الفلسطينية » دراسة نقدية . مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع . الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣ .

(١) انظر على سبيل المثال : د . علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر

الدراسات الأدبية والحركة النقدية بوجه عام . لم تستطع مواكبة هذه الظاهرة
مواكبة جادة في شتى الأجناس الأدبية .

ولعل عرضنا لهذه الدراسة الجادة التي تناولها « عبد الرحمن بسيمو » عن
استهـام الـشـعـب الـسـمـيـوع « المآثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية
الـفـلـسـطـيـنـيـة » دراسة نقدية « تكون إضافة إلى الدراسات النقدية التي تناولت هذه
الظاهرة . وتفتح مجالات للباحثين في حقل الدراسات الأدبية للوقوف حول
ظاهرة استهـام الـثـقـا الـسـمـيـوع في الشعر أو المسرح أو الرواية . ولعل ما دفعنا لعرض
هذا الكتاب أنه فيما نزع لم يأخذ حقه من العرض والتحليل على صفحات المجلات
الأدبية المتخصصة في مصر على الرغم من صدوره منذ عام ١٩٨٣ . كما أنه تناول
قضايا الواقع العربي الراهن بشتى صوره وأشكاله من خلال الرواية الفلسطينية التي
وظفت التراث الشعبي توظيفا فنيا .

وهذه الدراسة تقع في أربعمائة وتسعين
صفحة . وتحتوي على تمهيد وخمسة فصول
وخاتمة . وببلوغنا لرواية الفلسطينية من
سنة ١٩٢٠ وحتى فبراير سنة ١٩٨٠ .

في التمهيد : يربط الباحث بين البنية
الاجتماعية والبنية التراثية فيرى أن هزيمة
سنة ١٩٦٧ ، وما أحدثته من خلل في بنية
المجتمعات العربية كانت سببا في ظهور العديد
من الظواهر الأدبية والثقافية ، وأشهرها العودة
إلى الجذور ، ومحاولة الربط بينها وبين مشكلات
الجماهير ، وهمومهم ، سواء في مجال الشعر أو
المسرح أو الرواية . وقد سبق الدكتور علي
عشري زايد أن أشار إلى شيوع هذه الظاهرة
خاصة بعد مرحلة سنة ١٩٦٧ فيرى « أن ظاهرة
استخدام الشخصيات التراثية قد شاعت بشكل
لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا . فقد أحس
الشاعر أن هذه الهزيمة (يعني هزيمة سنة
١٩٦٧) قد عصفت بكيانه القومي ، أكثر مما
عصفت به نكبة سنة ١٩٤٨ ذاتها ومن ثم ازداد
تشبثه بجذوره القومية ، يحاول أن يتكئ
عليها عليها تمنحه بعض التماسك أمام تلك

والباحث يقتصر في هذه الدراسة على التراث
الشعبي فحسب . دون اللجوء إلى أية عناصر
أخرى ويضع مبررات فنية ودوسوعية لهذا
الاختيار منها : -

١ - أن خصوصية الواقع الفلسطيني والتراث
وتكثيفهما في الأدب العربي الفلسطيني يجعله
متفردا عن غيره من الآداب في الأقطار العربية
الأخرى .

٢ - أن الرواية كشكل أدبي متميز يستطيع
أن يحتوي الواقع ويستوعب التراث ويوظفه
توظيفا فنيا يختلف عن الأشكال الأخرى للإبداع
الفني .

٣ - أن نوعية المادة التي يستقيها الكاتب
الفلسطينيون من التراث الشعبي تتباين عن المادة

العربي المعاصر . منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس - ليبيا سنة ١٩٧٨ . وانظر : د. حلمي بدير أثر
الأدب الشعبي في الأدب الحديث . دار المعارف مصر سنة ١٩٨٦ . وانظر : صبرى مسلم حمادى الحسيني ، أثر التراث
الشعبي في رسم الشخصية في الرواية العراقية الحديثة . رسالة ماجستير مخطوطة . جامعة القاهرة . كلية الآداب قسم
اللغة العربية سنة ١٩٧٨ - د. عبد الحميد إبراهيم : مقالات في النقد الأدبي « أربعة أجزاء » دار الهداية ، القاهرة
سنة ١٩٨٧ .

(٢) د. علي عشري زايد - مرجع سابق ص ٥٢ .

(٣) وانظر : لقدم هذا العرض : الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر من ١٩٦٧ إلى سنة ١٩٨٤ .
رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة المنيا سنة ١٩٨٦ . الفصل الخاص باستدعاء التراث .

التي يختارها أغلب الكتاب العرب ، ويجعلنا قادرين على اكتشاف ما للأدب الفلسطيني من خصوصية في الأدب العربي بعامة .

أما عن المنهج الذي ارتضاه الباحث فهو منهج يقوم على النظر الى العمل الفني بوصفه كلا موحدا غير قابل للانقسام أو التجزئة لأنه عمل يتكون من مجموعة علاقات تصب كلها - متواشجة متضادة ومتفاعلة - في مجرى البنيان الكلي للعمل ، وتعكس دلالاته الجمالية والفكرية المتواشجة أيضا . وهذه النظرة للعمل الأدبي جعلت البحث يقوم على محور رأسى يحتوى المآثورات الشعبية ، والرواية معا في خطين متوازيين ومتفاعلين ، ثم أربعة محاور أفقية يمثل كل منها موضوعا رئيسيا يربط بين حركة التاريخ ومسار الوعي الفلسطيني منذ هزيمة سنة ١٩٤٨ ، وحتى أوائل الثمانينيات حيث الحرب الأخيرة التي دارت في لبنان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها ، وتوضح هذه المحاور الرأسية والأفقية من خلال تناولنا لفصول البحث التالية : -

الفصل الأول : تناول الباحث فيه العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمآثورات الشعبية « محاولة تأصيل » ، ودارت هذه العلاقة في ثلاثة محاور :

المحور الأول : عن المآثورات الشعبية الفلسطينية بين الاستلاب والضياع والاحياء . وفيه تناول الباحث طبيعة الواقع الفلسطيني ، والاحداث التي مر بها الانسان الفلسطيني على مر التاريخ ، وكيف أن هذه الاحداث قد أخصبت الانتاج الشعبي من المآثورات الشعبية بنفس القدر الذي هددته فيه بالضياع . فمثلما سلب الصهاينة أرض فلسطين ، سلبوا أيضا تراثهم الشعبي ، ولا يعنى الباحث بالاستلاب المفهوم سرقة المآثورات الشعبية الفلسطينية من قبل الصهاينة ، وادعاء ملكيتها لأنفسهم ، فما تقدمه اسرائيل من رقصات شعبية في مهرجانات الفنون التي تقام في عواصم العالم اضافة الى كثير من أشكال وأنماط الابداع الشعبي ، ليس الا مآثورا شعبيا فلسطينيا خالصا .

ثم يعرض الباحث في هذا المحور أيضا لحركة احياء التراث الشعبى الفلسطينى مشيرا الى جهود المستشرقين فى هذا المجال وعلى وجه الخصوص الباحثة الفنلندية هيلما جرانكفيست Helma Grangvist التى جمعت كما وفيرا من التراث الشعبى الفلسطينى وسجلته فى كتابها بأسلوب الكتابة الصوفية ، والألماني جوستاف والمان Gustav Dalman فى كتابه

Einst und jetztin « الماضى والحاضر فى فلسطين » اذ يحتوى على معلومات وافية عن المآثورات الشعبية الفلسطينية .

كذلك يعرض الكاتب لجهود الفولكلوريين الفلسطينيين الرواد جهود الطيب المقدس توفيق كتعان فى العشرينيات من هذا القرن . فيربط كتعان بين المادة التى يجمعها وبين الأرض ويخلق الصلة بينهما بحيث يمكن القول ان هؤلاء الناس - أهل فلسطين - هم أصحاب هذه الأفكار المرتبطة بهذه الأرض . كذلك كان للمؤرخ الفلسطينى عارف العارف ، والقس أسعد منصور فضل احياء التراث الشعبى فى مؤلفاتهما .

لكن بعد عام ١٩٤٨ بدأت تندثر هذه المآثورات لأن جهود الرواد توقفت ولم يعد بالامكان الاستمرار فى العمل الميدانى لجمع المآثورات . لكنهم خلقوا مآثورات جديدة تعكس طبيعة واقعهم المرير داخل المخيمات . وهذا المخيم المعتم يمثل حلقة أساسية من حلقات التواصل بالمآثورات ، بالوطن . لكن بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ واحتلال ما تبقى من أرض فلسطين « الضفة الغربية وقطاع غزة أصبح جمع المآثورات يشكل أهمية كبيرة لأنه يوقظ حس الأمة ويدفعها الى الاهتمام بأروع ما فيه وقد تنبه الى ذلك الشاعر الفلسطينى توفيق زياد فظل يؤكد على جمع التراث الشعبى وتشكلت لجنة باسم لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبى لجمع المآثورات الشعبية ويعتبر كتابه « قرية ترمسعا » (٤) باكورة انتاج هذه اللجنة . كما أشعار الباحث الى جهود الباحث الفولكلورى الفلسطينى نمر سرحان فى جمع وتدوين التراث

(٤) الكتاب صدر عن منظمة التحرير الفلسطينية . مركز الابحاث . سلسلة كتب فلسطينية (٤٥) بيروت -

الفولكلورى والى جهود الباحثين فى الدراسات العليا وفى الرسائل الجامعية لجمع هذا التراث من الضياع .

المحور الثانى : تناول الباحث فيه تأسيس العلاقة بين الرواية الفلسطينية والمأثورات الشعبية من خلال الأساطير والملاحم السير والحكايات الشعبية . فيعرض الباحث لمفهوم الأسطورة وارتباطها بالمرحلة البدائية للانسان ، وعلاقة الانتاج فى المجتمع القائم على الملكية الجماعية لأدوات الانتاج . وتعتبر هذه الأساطير عن الفكر البدائي عند الانسان الفلسطيني ، ويعتبر العهد القديم Old testament مصدرا أساسيا للأساطير الفلسطينية الكنعانية ، ويحاول الباحث أن يبرهن من خلال العودة الى المصادر الأسطورية « على ان الكنعانيين بسطوا الكتابة الهيروغليفية حتى أصبح الخط الكنعاني أساسا لخطوط العالم المتمدن ، ومن اللغة الكنعانية جاءت العبرية القديمة لغة الكتاب المقدس ، وقد أكدت ذلك الكشوفات الحضريّة الحديثة التى تمت فى قرية (جبيل - بيبيلوس) التى تقع الى الشمال من بيروت » (٥) . ومن خلال الاستناد الى الأصول الأسطورية الكنعانية يتضح أن اليهود نزحوا الى فلسطين حوالى سنة ألفين قبل الميلاد أى بعد عشرة قرون من استقرار العرب الكنعانيين فيها واقامة حضارتهم .

ثم يتناول الباحث علاقة هذه الأساطير بالمعتقدات والطقوس عند الانسان الفلسطيني فى المرحلة البدائية الوثنية .

وقد تناول الباحث هذه المصادر الأسطورية بوصفها مصدرا ممكنا للاستلهام فى الأعمال الفنية المعاصرة ، وفى الرواية بخاصة حيث وجد الروائى الفلسطينى نفسه أمام كم هائل من الأساطير والحكايات الأسطورية والخوازق

والخرافات ، وكلها تفيض بالحياة والرمز والحدث والصراع والنبوءات .

كما يرى الباحث أن الملاحم والصور تعد منها ويستقى منه الروائى مادته الإبداعية . ويجمع الباحث بين الملاحم والسير فى عنصر واحد . لأن كلا منهما ينهض على البناء الفنى وليس البناء التاريخى . وموقفهما من أحداث التاريخ موقف انتقائى لأن كليهما يحفل أساسا بالبناء الفنى ، وإن كان يتخذ من التاريخ قاعدة لهذا البناء . ويشير الباحث الى وفرة السير الشعبية العربية مثل الهلالية ، الزير سالم ، عنترة بن شداد ، الأميرة ذات الهمه ، الظاهر بيبرس وهى تجسد البطولات الجماعية والفردية التى تحمل هموم الجماعة القومية ، وقد تمثلها الروائيون الفلسطينيون .

وتعد الحكاية الشعبية واحدة من المأثورات الشعبية التى استلهمها الروائى الفلسطينى مثل استلهام الأساطير والملاحم والسير ، فالحكاية الشعبية قبل هموم الانسان وهواجسه وحلمه الى واقع أكثر رحابة ، كما أن الجوانب الأساسية للصلة بين الحكاية الشعبية والرواية تتمثل فى « التصوير الحكائى لعمل ما » على حد تعبير جورج لوكاتش (٦) الذى يعرف الرواية بأنها « ذلك النوع الملمحى ، ذلك التصوير الحكائى للكلية الاجتماعية » وكما يرى فورسفر « أن الرواية تحكى حكاية هذا هو الوجه الأساسى الذى لولاه لما كان لها وجود » (٧) ، ويرى أغلب النقاد والباحثين - الذين نقلوا عن فورسفر - أن عنصر الحكاية يعد المظهر الأوضح للصلة بين التراث الشعبى والرواية (٨) . والباحث لا يستهويه الربط المباشر بين عنصر الحكاية والنسيج الروائى بل يرى ان المأثورات الشعبية والحكاية الشعبية المستوحاة فى الرواية لا بد أن تفجر دلالات جديدة ورؤى جديدة تحمل موقفا معاصرا (٩) .

(٥) عبد الرحمن بسيسو - استلهام النبوء - ص ٣٥ .

(٦) انظر : جورج لوكاتش . الرواية كملحمة برجوازية . ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٧٩

ص ١١ .

(٧) انظر : أ. م فورسفر . أركان القصة . ترجمة كمال عياد جاد - دار الكرنك - القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٣٤ .

(٨) يستند الباحث فى هذه العبارة الى صبرى مستكلم حمادى الحسينى . مرجع سابق ص ٥ .

(٩) نفسه ص ٦٣ .

(٩) نفسه ص ٥٩ .

المحور الثالث : يتناول الباحث فيه دوافع استلهم الأساطير والمأثورات الشعبية من الرواية الفلسطينية مثل الدافع القومي لمواجهة الصهيونية العالمية التي تحاول أن تخلق الحواجز بين الشعب الفلسطيني وتراثه لجعله غريباً على أرضه وعن تراثه الذي يرى الباحث أن استلهم الروائي للأساطير والمأثورات الشعبية من عمق الصراع الذي يخوضه الإنسان العربي والعربي الفلسطيني لتؤكد الذات القومية ، ولترسخ الارتباط المصيري بالأرض والتراث . فلم يعد الارتباط بالأرض والمأثورات رومانسياً يخضع لفكرة الماضى الحى « وأيام العز » بل أصبح رتباطاً قومياً يهدف الى الدفاع عن الوجود القومى ويؤكد استمراريته فى التاريخ وفوق الأرض ويفتح الأبواب على وسعها للتواصل مع الجماهير ، وللاقترب كثيراً من همومها وشواغلها » (١١) .

ثم يستشهد الباحث بأقوال الروائيين الفلسطينيين ، وموقفهم ان التراث ، وكيفية التعامل مع هذا التراث ، ويتفقون فى استلهم الوجه التورى المشرق للتراث . كى ينبشوا ما فى هذا التراث من قيم حية ويوظفونها توظيفاً فنياً .

كما يرى الباحث أن هناك دافعا طبقياً يتمثل فى التباين بين من يعيشوا فى الخيام والمخيمات وبين قوى الاحتلال التى تهيمن على ثروات البلاد وخيراتنا . وبعد المأثور الشعبى « انعكاساً للصراع الطبقي وسلاحاً له » على حد تعبير يورى سوكولوف (١١) . ومن هنا فإن معظم الروائيين الفلسطينيين يصورون فى رواياتهم « البطل المنتمى للفقراء ، الطالع من المخيم ، و من القرى الواقعة تحت أسر الاحتلال ، ويصورون فى المقابل الأبطال المنتمين الى الاقطاع ، والبرجوازية ، ومن خلال المأثور الشعبى يعبرون عن أزمة الثقة بين هاتين الطبقتين .

كما يرى الباحث أيضاً دافعا جمالياً لاستلهم التراث الشعبى . فىرى أن الرواية العربية والفلسطينية رواية هجينية ، موزعة الانتماء ، تنتمى تارة الى شكل الرواية الكلاسيكية وأخرى الى رواية تيسار الوعى . وثالثة الى الرواية الشيئية . ورابعة الى أحدث الانجازات التقنية الروائية . وخامسة الى الدعاية الصادقة التى تبعد الرواية عن الفن لتصلها بالمقالة السياسية . وكلها فى رأى الباحث لا تمت الى واقعنا العربى بصلة (١٢) « لذلك فتح الرائيون أبواب الاكتشاف بحثاً عن شكل روائى ملائم للتعبير عن الذات الجماعية . وأيقنوا أن قوتهم تكمن فى ارتباطهم بالأرض بؤرة الصراع وفى التراث حامل التاريخ وجسر التواصل بالأرض ولقد وجد الروائي فى مأثوراته الشعبية امكانيات فكرية وفنية هائلة ، تسهم فى حل إشكالية البحث عن شكل روائى ملائم وشعوراً بالخطر الذى يمثله التقليد المطلق لشكل الرواية الأوربية » (١٣) ، ويرى الباحث أن غسان كنفانى يعد رائداً لهذه الحركة التى تستوحى المأثورات الشعبية لخلق بعد جمالى فى الشكل الروائى يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . وكذلك أميل حبيبى :

انفصل الثانى : تناول الباحث فيه « الصياغة الملحمية للصراع » ، ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الأول فى هذه الدراسة . واهتم الباحث فيه بالروايات التى وظفت المأثورات الشعبية وبخاصة « الملاحم والسير وحكايات البطولة والحكايات الشعبية بعامة » ليصوغ من خلالها المراحل أو الفترات التى احتدم فيها الصراع العربى الفلسطينى والجماهير العربية من جهة وبين قوى القهر . من جهة ثانية . لذلك فإن روايات هذه المرحلة تقف عند مفاصل مركزية فى حركة التاريخ الفلسطينى بدءاً من هزيمة سنة ١٩٤٨ - رواية أيام الحب والموت ، ومروراً بهزيمة سنة ١٩٦٧ - رواية العشاق ، حبيبتى ميليشيا ،

(١١) انظر : يورى سوكولوف . الفولكلور خضايام وتاريخه . ترجمة حلمى شعراوى ، عبد الحميد حواس .

هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٧١ ص ٤٧ .

(١٢) يتفق الباحث فى هذه الرؤية مع كل من الدكتور عز الدين اسماعيل : فى كتابه « روح العصر » دار الرائد

العربى لبنان سنة ١٩٧٨ ص ٩٥ ، ١٠٢ ، وانظر . د. عبد الحميد ابراهيم . مقالات فى النقد الأدبى ج ٤ - دار

الهداية القاهرة سنة ١٩٨٧ ص ٦ وما بعدها .

(١٣) نفسه ص ٧٢ - ٧٣ . (١٥) نفسه ص ٩٠ .

وانتهاء بالحرب الأخيرة التي دارت في لبنان بين قوى الثورة العربية والقوى المعادية لها *

وفي بداية هذا الفصل يربط الكاتب بين أبطال الملاحم وأبطال الرواية - من خلال الالتحام بالواقع الحاضر - فيذكر الباحث أن تعامله الروائي مع التراث الشعبي بسلبه وإيجابه لا يختلف كثيرا عن تعامله مع أحداث التاريخ الماضية بسلبها وإيجابها أيضا « فالمنطق الذي يرى الكاتب من خلاله أحداث الماضي ، والحقيقة التراثية يعكس نفسه على طريقه هذا الروائي ، أو ذاك في توظيف أحداث التاريخ ، ورموز التراث ، وتخلي الكاتب عن الرؤية الجدلية للتاريخ والتراث يسقط عمله في توظيف ساذج لهذه الأحداث . وتلك الرموز ، فيصبح التاريخ زيا خارجيا يغلف عمله ، وتصبح رموز التراث زخرفا يحاول الرؤية ليطبّقها على الروايات الثلاث في هذا الفصل *

- الرواية الأولى هي رواية «أيام الحب والموت» سنة ١٩٧٣ للروائي الفلسطيني « رشاد أبو شاور » وتعالج فترة الحرب التي سبقت نكبة ١٩٤٨ لكنها تترد إلى الماضي فتتناول مراحل سابقة مثل الاحتلال العثماني ، والبريطاني ، ويحاول الباحث أن يتلمس عناصر التراث الشعبي في هذه الرواية من حيث اعتمادها على النبوءة التي هي سمة في القصص الشعبي ، ويعتمد الباحث اعتمادا كليا على التحليل النقدي للرواية متتبعا الحدث التاريخي لها منذ غياب شخصية « أبو محمد » وهو يحارب الانجليز واليهود وحتى عودته مع بداية معارك سنة ١٩٤٨ كى يثير في الناس حبهم لأرضهم التي ورثوها عن أجدادهم . كما يعتمد الباحث في هذه الرؤية النقدية على الوقوف أمام النصوص التراثية الشعبية مثل الغناء الشعبي ، والمعتقدات الشعبية ، فيرى أن الكاتب مستعير من السير الشعبية أسلوبها في التشخيص الملحمي من حيث اصفائه سمات القوة والمضاء والبأس على شخصياته الروائية *

- وينبع بكاتب الرؤية نفسها في رواية

« حبيبتى هيلسمينا » لتوفيق فياض سنة ١٩٧٦ وهذه الرواية يمتد زمنها الداخلي من ظهيرة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ . وحتى حرب أيلول سنة ١٩٧٠ وما تزال مذبحة صهيونية مستمرة . ويرى الكاتب يعتمد على أسلوب التشخيص الملحمي في صياغته لشخصيات الرواية وأن توظيف توفيق فياض للرمز الاسطوري أكثر فنية من توظيف « رشاد أبو شاور » *

- أما رواية الآتي من المسافات لسلي البنا *

على الرغم من أنها صدرت بدون تاريخ إلا أن الباحث يرجح صدور الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٧ . لذلك جاء تناوله لهذه الرواية بعد الروايتين السابقتين . واهتمت هذه الرواية بمعالجة أحداث الحرب اللبنانية الأخيرة ويرى الباحث أن الكاتبة تستلهم الاطار العام للحكاية وتعبئها بأحداث ومضامين جديدة تحاول بواسطتها أن تشير إلى الحدث الواقعي ، فتصوغ الأحداث المعاصرة في قوالب تراثية . خاصة أحداث بيروت واحتراقها بالقذائف والمدافع . وكل هذه الأحداث يقصها العم « أبو عمر » للأطفال في حي « أبو شاكر » مستخدما قالب الحكاية الشعبية وعاد يصب فيه مخزونه الثقافي . وبرغم أن الكاتبة تحاول أن تقيم مجموعة من المتوازيات بين الشخصيات الواقعية وشخصيات الحكاية الشعبية إلا أن الباحث يرى أن الكاتبة « لم تنجح في التعامل مع الحكايات الشعبية فنيا ، ولم تنجح في التعامل مع أحداث التاريخ ، فجاء توظيفها للحكاية زخرفيا ، وجاء تعاملها مع التاريخ تسجيليا محضاً ، وهو الأمر الذي طبع الرواية لطابع الفيلم التسجيلي أو التقرير الصحفي » (١٦) *

الفصل الثالث : تناول الباحث فيه « جدلية العجز والفعل » ويمثل المحور الأفقي الثاني في الدراسة *

ويقوم هذا الفصل على دراسة الروايات التي عالجت الجدلية في المآثورات الشعبية في الواقع الفلسطيني من خلال توظيف شخصيات وأشكال

وعناصر تراثية ، ومن خلال وقوفها عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية العاجزة لاوانتها ، وتقديم بديلها الفاعل ، وتعالج روايات هذا الفصل مفصلات مركزية في « جدلية العجز والفعل » في الماثورات الشعبية . وفي الواقع العربي الفلسطيني ، فتقف رواية العاشق عند فترة الاحتلال البريطاني لفلسطين ، وسعور المطامع الصهيونية فيها ، والبدائيات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع الصهيونية فيها ، والبدائيات الأولى للثورة ضد ذاك الاحتلال وتلك المطامع حيث جنين « الفعل » ينمو ويبدأ في رحم واقع محكوم « بالعجز » وتراث عاجز وتمسك الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل طرف الحيط من العاشق ، وتستمر في الكشف عن جدلية العجز والفعل في الوقائع الفلسطينية منذ احتلال سنة ١٩٤٨ ، وحتى بزوغ فجر الثورة والمقاومة . وتتناول كل من « سداسية الأيام الستة » ، « وعائد الى حيفا » هذه الجدلية فتبرز الأولى انعكاسات هزيمة سنة ١٩٦٧ على الوقائع الفلسطينية ، وتعالج الثانية هذه الانعكاسات من وجهة نظر الذين هربوا .

لذلك فان الباحث يتناول في مدخل هذا الفصل علاقة التراث الشعبي بهذه الجدلية التي تتمثل في الشيء ونقيضه ، أو في العجز والفعل - على حد تعبير الباحث - فيرى أن هذه الجدلية تولد الصراع الذي بدوره يؤدي الى تطوير التراث . فيربط الكاتب هذا التناقض المتولد من التراث بالتناقض المتولد من البنية الاجتماعية فيقول الباحث « التناقض في التراث انما يجيء من كون النفس الانسانية ذاتها تحمل في أطوائها هذا التناقض ، وتتجاذبها العوامل النفسية باختلاف الظروف ، وفضلا عن ذلك فان المجتمع بطبيعة انقسامه الى طبقات وطوائف واختلاف في المهد وفي المستويات العقلية تختلف في نواح أخرى ، ويبقى الصراع الداخلي والخارجي مصدرا لكل تطور يصيب التراث » (١٧) . ومن هنا يرجع الباحث طبيعة الصراع والتناقض في التراث ،

بطبيعة التناقض القائم في الواقع الفلسطيني . ويرصد الأمثلة الشعبية الفلسطينية التي تدل على هذا التناقض ثم يتناول الروايات التي تبرز الوجودين المتناقضين معا - بخلاف روايات الفصل السابق التي برزت وجها واحدا للبطل الملحمي - وهذه الوجهان المتناقضان يبرزان من خلال روايتي « العشايق » سنة ١٩٧٢ لغسان كنفاني ، « والوقائع الغريبة » لأميل حبيبي . فالعاشق هو الوجه الايجابي ، والمتشائل هو الوجه السلبي .

فتقدم العاشق صورة للبطل الملحمي « الايجابي » الذي يقتحم حقل الفعل . وتركز هذه الرواية على المرحلة التي سبقت سنة ١٩٤٨ ، وهي فترة برور ارهاصات الثورة وبداية الصراع والجدل بين عنصرى العجز والفعل . فيرى الباحث ان غسان كنفاني حاول أن يربط بين ملامح البطل التي واجهها « العاشق » من السلطات البريطانية الروائي ولامح البطل الملحمي من خلال الحوادث « كايتم بلاك » معتمدا على استلهامه وتوظيفه للتراث أما رواية « سداسية الأيام » لأميل حبيبي تبدأ من حيث انتهت « العاشق » أي من حيث اعتقل الوطن وعشاقه تحت نير الاحتلال الصهيوني . وأثره على الوقائع الفلسطينية منذ نكبة سنة ١٩٤٨ وحتى فجر المقاومة الجماهيرية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ . ويستخدم الكاتب التراث الشعبي وسيلة تعبيرية يشكل من خلالها رؤيته للمواقع .

ويذهب الباحث الى أن هذه الرواية رائدة في مجال حل « اشكالية الشكل الروائي » لسببين :

الأول : أنها أول رواية فلسطينية بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ دللت عن طريق شكلها الروائي على أزمة موضوعية يعانيها العالم العربي عموما والعالم الأدبي خصوصا .

والثاني : أن أميل حبيبي يركز الى التراث بشقيه الكلاسي والشعبي في محاولته لتطوير الفن الروائي العربي والولوج به حقل التجديد والاكتشاف لحل « اشكالية الشكل » (١٨) .

(١٧) نفسه ص ٢٠٤ .

(١٨) نفسه ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

ونرى ان هذا الزعم الذى يزعمه الباحث قد ينطبق على الرواية الفلسطينية ، أما هذه الرواية لها الريادة فى حل إشكالية الرواية العربية ، فأمر لا يخلو من المبالغة . اذ أن هناك بعض الروايات المصرية والعربية قد تنبه كتابها الى توظيف التراث منذ أوائل الستينيات بقصد ارتياد شكل فنى يساير طبيعة الواقع الحاضر . مثل رواية « السائرون نياما » سنة ١٩٦٥ لسعد مكاوى فقد استطاع أن يعبر من خلال أنماطها التراثية عن هموم الواقع العربى ونحن لسنا فى مجال تحديد دور الريادة اذ أننا نتفق على أن الثفات الكتاب الى تراثهم يستوحونه فى أعمالهم جاء وليد مرحلة واحدة هى مرحلة الستينيات . وظل الكتاب العرب يرتادون هذا النمط بوعى وتكثيف حتى وقتنا الحاضر .

— أما رواية « الوقائع الغريبة » . سنة ١٩٧٤ يربط الباحث بين شخصية « جحا » وشخصية « سعد أبى النحاس » ويعقد مقارنة بين ملامح الشخصية الروائية والشخصية الشعبية . وهذا ملمح بارز فى تحليل الباحث لمعظم الروايات الواردة فى البحث . فيقول « يستقى الكاتب من « جحا » سماته وأسلوبه ويضعيهما على شخصية المتشائل ويحمل الأخير كل العيوب الموروثة والمنتشرة بين أبناء قومه والتى أراد محاربتها » (١٩) .

الفصل الرابع : يتناول فيه الباحث « وجهان للولى » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الثالث فى منهج هذه الدراسة . وفى مدخل هذا الفصل يتناول الباحث المفهوم النظرى « للولى » وارتباط هذا المفهوم بالمعتقدات الشعبية والتراث الدينى . ثم يتناول رواية « الأعمى والأطرش » سنة ١٩٧٢ . لغسان كنفانى ويرى أنها تمثل الوجه السلبى « للولى » فقد استلهم الكاتب صورة الولى من الحكايات الشعبية وأضفى عليها أبعادا معاصرة ، أما رواية « أسطورة ليلة الميلاد » سنة ١٩٧٧ لتوفيق المبيض فتمثل الوجه الإيجابى للولى . توظف الكاتب أسطورة الشيخ مرجان وربطها بأسطورة تحرك القبور التى صاغها وجدان

جماهير غزة أثر استشهاد أربعة فدائيين فى عملية بطولية ضد قوات الغزو الصهيونى سنة ١٩٧٢ ، وأسطورة « شمسون ودليلة » ، « والسندباد البحرى » ويرى الباحث أن بناء هذه الرواية قد اعتمد على ركائز أساسية أهمها الربط الوثيق بين أسطورة الشيخ مرجان وأسطورة تحرك القبور ، والتوازيات الدالة التى يقيمها الكاتب بين شخصيات الرواية والشخصيات التراثية . ويصطلح الباحث على تسمية مثل هذه الشخصيات . « بالشخصية الناقصة » من خلال ربطه هذه الشخصية بالتراث الشعبى . حيث يصورها الوجدان الشعبى بأن مثل هذه الشخصيات تتسم بالجبروت ، والاكتساب المعرفى . وعندما يلجأ الكاتب الى استخدام هذه الشخصيات يكون الاختيار مقصورا ، حيث يحدث التمازج بين هذه الشخصيات ، وما تتمتع به من قوى خارقة ، وبين الواقع الحاضر عن طريق هذا التضاد ، فإذا كانت هذه الشخصيات تتحول فى التراث الشعبى الى ولى يخدم فكرا عاجزا — على حد تعبير الباحث — فإنها فى الرواية تتحول الى ولى يدعو الى الفعل . أى تتحول من السلب الى الإيجاب .

الفصل الخامس : يتناول فيه الباحث « وجهان للمخلص » ويمثل هذا الفصل المحور الأفقى الرابع ، ويتناول الروايات التى نهضت — جزئيا وكليا — على توظيف فكرة المخلص ، أو أسطوره لتعالج قضايا تلج على الوجدان الفلسطينى . وتقوم روايتنا « العشاق » ، و « البكاء على صدر الحبيب » على التوظيف الجزئى ، بينما تقوم رواية العجوز « على التوظيف الكلى » ويتمثل وجه المخلص فى الوجه السلبى ، والوجه الإيجابى . ويناقش الباحث فكرة المخلص فى التراث الشعبى فى مدخل هذا الفصل . ثم يتناول رواية « العشاق » لرشاد أبو شاور . وكيفية توظيفه لفكرة المخلص ويتمثل ذلك فى المسيح المنتظر الذى يخلصهم من هزيمة سنة ١٩٦٧ . وهذا التوظيف يعد توظيفا جزئيا . بينما رواية « العجوز » سنة ١٩٧٤ لأفنان القاسم اعتمدت على التوظيف الكلى

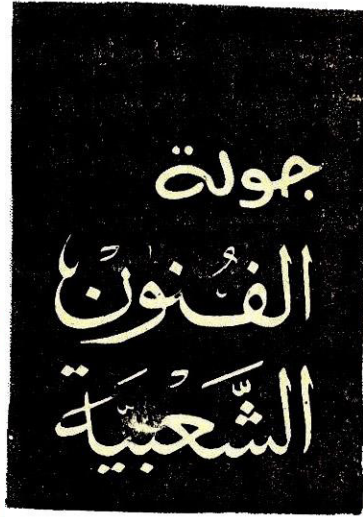
خلال التوظيف الأسطوري الذي لجأ اليه الكاتب حيث استقى من العهد القديم أسطورتين الأولى « أسطورة سقوط أريحا في يد يشوع بن نون » ، والثانية « أسطورة عين جالوت أو جليات » ومزج بين هاتين الأسطورتين في نسيج جديد حتى لتبدو وكأنها أسطورة واحدة ، ثم يعرض الباحث للتباين بين هاتين الأسطورتين كما هما في الأصل ، وكما قدمهما الكاتب في الرواية . الا أن الباحث يأخذ على رشاد الاغراق في التقرير والسرد الاخباري ، لكنه يرجع ذلك الى احساس غامض كان يسيطر على الكاتب بأنه ينقل الواقع كما هو . **ختام البحث** . ثم يختتم الباحث هذه الدراسة ببليوجرافية الرواية الفلسطينية من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٨٠ ، وقد وصلت الى مائة واثنتين وأربعين رواية فلسطينية . معتمدا في مصادرها على الفهارس والمؤلفات والدوريات المختلفة .

لذلك يمكننا القول بأن هذا الكتاب يعد دراسة نقدية قيمة تضاف الى المكتبة لما تحمله بين طياتها من ثراء فكري ومعايير نقدية جادة . ولعل القارئ العربي يفيد من قضاياها المطروحة .

للأسطورة * وعلى حد تعبير الباحث أن الكاتب يعتمد الى توظيف أشكال وعناصر تراثية شعبية مختلفة فهو يربط فكرة المخلص بأسطورة « الاله أو الملك المقتول » ، ويستعير بعض رموز وطقوس أساطير الموت والانبعاث ، ويوظف النبوءة وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، ويعمد الى تكرار رؤيته للواقع الذي يعالجه « (٢٠) » .

ويعتمد الباحث في تحليله لهذه الرواية على التراث الأسطوري والشعبي محاولا الربط بين هذه العناصر التراثية ، والواقع الفلسطيني الحاضر . بغية في انتظار المخلص ثم يعرض الى الأغنية الشعبية والموال ، ويستلهم من الحكايات الشعبية شخصياتها ويصهر ذلك كله في صلب النسيج الروائي ليصوغ الرواية وليحقق رمزيتها فيعكس - من خلال الرمز الباحث لرواية « البكاء على صدر الحبيب » ويرى أنها تعالج مرحلة من أخطر المراحل التي مرت بها الثورة الفلسطينية . بدءا من خروج الثورة من الأردن اثر مجازر أيلول سنة ١٩٧٠ ، وانتهاء بالصمود البطولي للشوار دفاعا عن ثورتهم ضد محاولات تصفيتها في لبنان في مايو سنة ١٩٧٣ ، وتحمل الرواية نقدا حادا ، لتصرفات القيادة من





المراة الشعبية في عيون الفنان وفيق المنذر

د. هاني جابر

الفنان وفيق المنذر من الفنانين الذين يقفون أمام الحياة الشعبية يستلهمون منها عناصرها وأشكالها المتنوعة .

وقد أثر ذلك وانعكس على نوعية انتاجه الفني وأسلوبه المتميز .

والفنان في هذا لا يفصل ابداعه في فنه عن مفهومه المدرك لتوظيف أدوات الابداع ، ولا يبعد أدواته وخاماته عن التصور أو الموقف المصير عنه في العمل الفني ، وكان لذلك موقفا الى حد كبير عندما جعل هذه الأمور تحرك فيه باعسا لاختيار أسلوبا يعتقد به أنه توصل الى منعطف يعبر عن المرأة .

استمع الى نداءات الباعة والحرفيين والى أصوات المنشدين الشعبيين القادمين من الأرياف والمدن الكبرى . وأخيرا عايش الأحياء الشعبية وعمرانها وعمارتها بطرزها الفريدة التاريخية .

وتقف المرأة « الشعبية » كملامح ومعان ، خلف موضوعاته واللوانه وزخارفه ، بالإضافة الى أن أعماله تبرز بوضوح نوعية انتخابه للمرأة الشعبية

والمنذر ، من الفنانين التطبيقيين الواعين بدور التصميم الخطي وأهميته في بناء العمل الفني ، وهو أيضا من الفنانين الذين عشقوا فن التصوير ، وأحبوا التجريب فيه بالاستعانة بأدوات وخامات تطبيقية .

وفناننا من الفنانين الذين عاشوا طفولتهم في أذقة الأحياء الشعبية وحاراتها المميزة بعاداتها الاجتماعية ، واختلطت فيها أحاسيسه مع أفراحها في المناسبات الدينية والاجتماعية ، وشاهد في صباه الطوائف الدينية وهي تعبر الأحياء حاملة أعلامها ، واستمع الى ابتهالاتها العبرة عن الليالي في الموالد المختلفة . كما تتوحد فيه كل العناصر في تركيبة تشير في النهاية اليه لتؤكد معها على مكانة المرأة لديه في كل لوحة .

ضيق ، ولكل امرأة لوحة أو بيئة تعبر عنها الشخصية الزخرفية التي تحيط بها من كل جانب .

ويبدو أن الفنان اهتم اهتماما ملحوظا متكامل المستويات المخيلة في أعماله ، فلم تأتى الخطوط الزخرفية وهي كثيرة ووفيرة بشكل عفوي أو بتوظيف ديكور اتيف ، ولكنه درس الوحدة دراسة جمالية وعمل على الكشف عن امكانية تواجدها وحضورها في الصورة والموضوع أو في عدمه قبل أن ينتهي من أعماله . ومن المواقف التي تحسب للفنان وفيق المنذر ، انه قلل من استخدام الرموز الشعبية المكررة والتي درج على استخدامها مؤخرا عدد من الفنانين بسبب أو بدون ، حتى بات الأمر نوعا من الافتعال .

وألوان صوره ساخنة في درجاتها وأحيانا تكون صريحة أو مركبة . وأكثر ما استخدمه منها ألوان القيشاني والفسيفساء البيزنطي ، الى جانب اللون البنّي المشوب بالحمرة بتغماته المتداخلة لتعبر عن بشرة المرأة . كذلك تعكس الألوان ولع الفنان بفنون المخطوطات الهندية الاسلامية الممزوج بالفن المصري القديم وجو الأساطير والأحلام . وعلى كثرة الألوان وغناها ، الا اننا نقف أمام لوحاته ونحن نشعر أن حزنا ما يحيط بالفنان وأدائه الفني .

وأخيرا نشير الى أن الفنان له أسلوب عام يعكس معه احساسا بأسلوب الفنان جوجان . وان كان هذا لا يعنى أن هناك تأثرا أو تقليدا ، انما قصدنا من ذلك الاحساس أن الفنان وفيق المنذر ، يبحث عن طابع فني يعبر عن خلاله عن أسلوبه الخاص واتجاهه الفني . وسط عديد من الأساليب والاتجاهات الفنية وخصوصا الفنانين الذين تعالج موضوعاتهم أمورا مأخوذة من الفنون الشعبية . وهو في ذلك الاتجاه - فقط - يتفق مع الفنان جوجان عندما حاصرته في باريس قمم الأعمال الفنية وشوامخ عصره من الفنانين . فلجأ الى الجزيرة النائية لينمى فيها اتجاهه وأسلوبه الفني ، ويبحث عن ذاته كفنان حتى أصبح جوجان المتفرد صاحب المدرسة . وأستطيع أن أقول أن وفيق المنذر كفنان وجد ذاته وسط هذه النوعية من الانتاج الفني .

موضوعا محوريا ل احساسه ، كما توضح لوحاته حواراته معها في لغة مشتركة لها مقاطعها النوعية ولها معالمها الفنية والجمالية .

والفنان المنذر ، ينظر الى موضوعاته الفنية نظرتة الى عمل تطبيقي كبير والى تخطيط شامل ،

وأول ما يلتفت النظر الى أعمال الفنان وفيق المنذر هو الانفعالات البادية بثقة على وجوه النسوة والتي تحققها ايما آتھن المتنوعة . فتجعلك تشعر احساسا حقيقيا بشعورهن ان كن متأملات ، فرحات حزينات ، صابرات ، هادئات . هذه الانفعالات أو المشاعر الخاصة بكل وجه ، تبدو مقنعة ومؤكدة يتكامل الرؤية الفنية للتكوين بشكل عام . على الرغم من لجوء الفنان الى أسلوب التسطيح (اللونى والخطى) ومع هذا ، فقد وجه الفنان بشكل محدد اهتماما ملحوظا نحو اظهار العمق النفسى ، ورسم التفاصيل العديدة وما حوته من زخارف وألوان ساخنة متباينة . كل ذلك ليوحد الرؤية الفكرية مع الرؤية الجمالية فى البناء الفنى .

وجسم المرأة من أبرز ما فى وحاح المنذر ، من حيث صدق التعبير عن تصويره هو الذاتى لها ، فالمرأة تبدو رشيقة الى حد الشبه بينها وبين وحدة الأرابيسك الدقيقة . وحتى حيث نجاحه فى اختيار الأوضاع التى تناسب كل موقف على حدة داخل بناءة العمل . والتي توضح أعماله جمال نسبها وتناسبها مع العناصر الأخرى .

والمرأة عند الفنان ليست مجرد « موديل » بل هي التى تشكل جزئية محورية فى خياله الفنى ، فأحيانا نراها « فينوس » أو « أفروديت » تعيش داخل الأزرقان بين ظلال وأضواء . وأحيانا أخرى نراها بنت البلد أو البنت البتول محاطة بجو تاريخى شعبى أسطورى ، ومحاطة بوحشات الأرابيسك والرموز الشعبية . هكذا يتصافح الفنان مع المرأة فى موضوعية جمالية وموضوعية نفسية وفى الوقت ذاته لا يتناسى الخيال حولها .

ولوحاته وثيقة الصلة بالزخارف وأشكالها ، فهي بيئة خاصة لها معالمها الشعبية ، بحيث تبدو كل لوحة فى معرضه ذات بيئة مستقلة وعالم

فانوس رمضان

صفوت عبد الحليم على

يحتل فانوس رمضان مكانة خاصة في مظاهر احتفالات المصريين بشهر رمضان المبارك . ويتفنن صناع الفوانيس في تكوين أشكاله المتنوعة وأحجامه المتعددة بألوانها الزاهية التي تتلألأ على ضوء الشموع .

وقد ارتبط الفانوس بالتعبير عن فرحة المصريين بقدوم هذا الشهر الكريم الذي أنزل فيه القرآن والذي فيه ليلة القدر وهي ليلة خير من ألف شهر .

والفوانيس الى أن تطورت أشكال الفوانيس الى شكلها الحالي لا بهدف الاضاءة فحسب ولكن بغرض الترفيه والزينة ولقد استخدم الفانوس كوسيلة للزينة حينما قدم المعز لدين الله الفاطمي الى القاهرة في الخامس من رمضان عام ٣٥٨ هـ حيث استقبله أهل القاهرة في موكب اشترك فيه رجالها ونساؤها وأطفالها حاملين المشاعل والفوانيس يرددون الهتافات والأناشيد .

ولقد ارتبط الفانوس بذلك الشهر الكريم كما اعتبره المصريون من الفنون التشكيلية والصناعات الشعبية التي تستخدم في الاحتفالات الشعبية مثله في ذلك مثل عروسة المولد فتفننوا في صناعته وأشكاله . (١)

وفي لقاء مع بعض صانعي هذه الفوانيس خلال بحث ميداني قمت به بالاشتراك مع الزميلة « مها صابر » (٢) باشراف الأستاذ صفوت كمال للتعرف على فنون الصناعة وأشكال الفوانيس وكيف تطورت وتغيرت تلك الأشكال بتغير ظروف البيئة والزمان - تبين أنه على الرغم

ويعطى الفانوس ليلالي رمضان بهجة وحيوية حيث تزين واجهات المحلات التجارية به . كما يحمله الأطفال في الأحياء الشعبية والقرى ويطوفون المنازل يغنون أغانيهم الشعبية ويطلبون من الأهل والأصدقاء أن يقدموا لهم الحلويات والشموع

ادونا العادة . . ربى خليك
لبدة وقلادة . . ربى خليك
الفانوس طقق . . ربى خليك
والشمعة ساحت . . ربى خليك
ادونا العادة . . ربى خليك
أو « يا وحوى يا وحي . . ايوحا
بنت السلطان . . ايوحا
لابسة قفطان . . ايوحا »

ولقد عرف المصريون فنون الاضاءة الصناعية منذ لي قدم العصور باستخدام آنية من الحجر أو الطين مملوءة بالزيت ومغموس بها شريط من القماش يشعل ليضيء . كما استخدموا القناديل

(١) راجع : محمود السطوحى عباس ، القانون الشعبى فى القاهرة ، رسالة ماجستير ، المعهد العالى للتربية الفنية ، اشرف الاستاذ سعد الخادم .

(٢) بحث ميداني عن الفنون البيئية - تمهيدى ماجستير كلية الفنون التطبيقية - ١٩٨٧ .

من تعدد أشكال الفوانيس إلا أن الفانوس التقليدى القديم ما زال يحتفظ بشعبيته .
فيقول الأسطى عبد العزيز صاحب دكان فوانيس فى منطقة تحت الربع بالقاهرة .

« أنه تعود على صناعة الفانوس بشكله المعتاد ذا الشمعة الواحدة والذي يصنع من الزجاج والصفير . ولكن هذا الفانوس طرأت عليه تغيرات كثيرة . منذ أن بدأ استيراد الفوانيس البلاستيك من بعض البلاد مثل تايوان وهونج كونج - وبدأ بعض الصناع فى مصر تقليدها . وهذه الفوانيس تصنع من البلاستيك وتضاء بواسطة حجر بطارية ولمبة صغيرة ، وتكون أحيانا على شكل عصفورة أو جامع أو غير ذلك من الأشكال التى تجذب نظر الطفل » .

ولكننا نجد أن الفانوس المصنوع من الزجاج والصفير لا يزال يصنع حتى الآن وذلك لاحتفاظه بقيمته الجمالية الأصلية التى يضاف إليها كل عام شكل آخر جميل .

وتتعدد أشكال الفوانيس فمنها ما يسمى فانوس « بز » وهو فانوس صغير رباعى الشكل له باب ذو مفصلة واحدة ، يفتح ويغلق لوضع الشمعة بداخله .

وفانوس « لوز » ويطلق عليه اسم فانوس « فاروق » أو فانوس « أبو شرف » وهو يشبه فانوس « بز » ولكنه أكبر منه فى الحجم .
وكذلك فانوس « أبو دلالة » وهو ذو ستة أضلاع ، ويتميز هذا النوع بحجمه الكبير .

كما يوجد أيضا فانوس « الصاروخ » وقد سمي بالصاروخ لأن شكله الانسيابى الطويل يشبه الصاروخ ومنه الحماسى الشكل والسداسى وهناك أيضا أكثر من ثمانية أنواع منها

فانوس « النجمة » وفانوس « تاج الملك » وفانوس « البرلمان » وفانوس « المقرنص » الذى تكون جوانبه على شكل المقرنصات الموجودة فى المساجد .

كما أن فانوس « علامة النصر » هو على شكل سبعة رمزا لعلامة النصر .

وفانوس « أبو ولاد » وهو فانوس متعدد الأوجه ومنه الرباعى والحماسى والسداسى ومن كل زاوية يخرج منها فانوس صغير رباعى الشكل .

كما يوجد أيضا فانوس « أبو قرطاس » على شكل القرطاس فانوس « شق البطيخة » وهو فانوس متعدد الأوجه يخرج من كل جانبيه منقابلين شكل يشبه نصف شق البطيخة . بجانب هذه الأشكال الشائعة للفوانيس توجد أشكال أخرى يفتتن كل صانع فى صنعها منها ما يكون على شكل مسجد أو عربة الى غير ذلك من أشكال تكون كلعبات يلعب بها الأطفال

وتشتهر مناطق تحت الربع والسيدة زينب والجمايز والدرب الأحمر والحنفى وبركة الفيل بالورش الخاصة بصناعة الفوانيس .

وقد شهدت صناعة الفوانيس فى السنوات القليلة الماضية نشاطا ملحوظا وتطورا كبيرا فى صنعها وتشكيل أنواع كبيرة منها - كما اهتمت الفنادق والمحلات الكبرى باستخدام الفوانيس والمشكاوات النحاسية فى تزيين قاعاتها وواجهاتها طوال شهر رمضان .

وكل عام وأنتم بخير

الاحتفال بيوم الأرض في مصر

إبراهيم حلمي

من وحي التمسك بالأرض والتراث جاء الاحتفال (بيوم الأرض) في ٣٠ مارس ١٩٨٩ ، وهو ذكرى (يوم الأرض) الفلسطيني في يومين متعاقبين ، أولهما يوم ٢٩ مارس على خشبة المسرح القومي بالقاهرة ، والثاني يوم ٣٠ مارس على مسرح (اسماعيل يس) في مدينة السويس *

أولا : احتفال القاهرة :

بدأ احتفال القاهرة بثلاث كلمات متبادلة ألقاها السيد الأستاذ (أحمد حمروش) رئيس لجنة (التضامن الأفريقي) ، والسيد « نبيل نجم » سفير العراق بالقاهرة ، والسيد (سعيد كمال) سفير دولة فلسطين في القاهرة ، استعرضت بعض أشكال وصور النضال العربي الحديث ضد أعداء الأمة العربية *
ثم بدأ الحفل الفني بالسلام الوطني الفلسطيني الذي تقول كلماته :

فدائي يا أرضي يا أرض الجدود

فدائي يا شعبي يا شعب الخلود

بعزمي وناري وبركان ناري

وأشواق دمي بأرضي وداري

سأطوى الجبال وأخط النضال

بأرض المحال حطمت القيود

فدائي * * * * *

بعصف الرياح ونار السلاح

واصرار شعبي بخوض الكفاح

فلسطين داري فلسطين ناري وأرض الخلود

فدائي * * * * *

بحق القسم تحت ظل العلم

وأرضي وداري بنار الألم

★ (كيرمالك : لأجلك)

سأحيا فدائي وامضي فدائي

إلى أن أعود

فدائي * * * * *

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا الفلسطيني) للفنون الشعبية رقصة (الدلعونة) على أنغام (الشبابة) والطبلة وتصفيق الأكف ودقات الأقدام التي كانت ترقص الدبكة ،

وقد غنى المغنى وقال :

على الدلعونة على الدلعونة

جاي لك يا بلادي يا أسمر اللونة

جاي يا بلادي والله ما انسأكي

عايش في القلب وجلبى معاكى

ثم قدمت الفرقة أغنية شعبية تقول كلماتها على أنغام العود ودقات الطبلة وتصفيق الأكف: كيرمالك يا يوم الأرض وجينا نعلي رايتنا

نطرد ها الصهيوني طرد وكل شيء تطلب ثورتنا كيرمالك أرض بلادي لأجلك بالروح نقادى أنا وأهلى وأولادى فدائي بثورتنا

كير مالك أرض المعراج وكلمة نخوة ما بنحتاج شعبك غز هب وهاج فى الجليل ورهلتنا



ومن جبال سننشي دولة العشق

طريق
القدس
L.O
Department of Culture

ومن جبال سننشي دولة العشق
A state for lovers will be built

أوف

الرجال بانوغي ان هبوا كفوا

عن حب الأوطان والله ما كفوا

قال يا ربنا غلوا يا ربنا جودوا

قال والي رضى بالذل وايش قيمة وجوده

واللي ما يرضى القهر ابيفرض وجوده

يرد الضيم عن أرض العرب

وهنا تعالت زغايد الفتيات الفلسطينيات

المشاهدات للعرض مجلجلة *

واذا كان الشاعر الفلسطيني (محمود درويش)

في شعره كان له نظرة خاصة في الحب حينما

كان يقول :

كيرمالك يا أحلا تراب مشينا شيوخ مشينا
شباب

ما بنجبين وما بنهاب حتى نحرر جبرتنا
كيرمالك يا أشرف حي ماشي رشـاشي
بايدي

ماشي أطوى الأرض طي لتتحرر جبرتنا
أوف ٠٠ أوف يا بلادي

كير مالك يا يوم الأرض وجينا نعلي دايتنا

ثم قدمت فرقة (طلاب معهد الفالوجا) للفنون الشعبية الفلسطينية أغنية (زريف الطول) مع رقصة الدبكة * ولقد حاولت معرفة معنى هذه الأغنية فاضطرت للرجوع الى مقالة للأستاذ (نمر سرحان) الفلسطيني نشرها في مجلة (الفنون الشعبية) الأردنية بالعدد الثاني عشر (تشرين الثاني ١٩٧٦) ٠٠ يقول الأستاذ (نمر سرحان) عن معنى هذه الأغنية انها تقصد ذى الطول الظريف : « ويتألف هذا القالب اللحني من أربع شطرات تنتهي الثلاث الأولى منها بقافية معينة ، وتنتهي الرابعة بقافية الألف الممدودة * وقد أخذ القالب اللحني اسمه من مطلع شبه ثابت في كل شطره أولى من أبيات هذا اللون من الغناء :

يا زريف الطول ويا عيني انت

يا عقد الجوهر ع صدير البنت

وان مت يا عيني كفني انت

وان حضر خطيب وايده مطهرا

كان أفراد الفرقة يؤدون رقصة الدبكة وهم في صف واحد في حين تقدمتها راقصة بالشوب الشعبي الفلسطيني في المقدمة تمسك بعصا ترقص وترغرد في آن واحد للجمهور مع نهاية الرقصة ٠٠ !!

ثم صدح الموال الفلسطيني الذي يقول على أنغام العود فقط :

ثانيا : احتفال مدينة السويس :

فى ٣٠ مارس ، وبعد احتفال مدينة القاهرة
بيوم واحد ، أخذت مدينة السويس تحتفل بيوم
الأرض بشكل آخر مختلف ، على مسرح الفنان
الراحل (اسماعيل يس) ، فى حفل تصديره
السيد المحافظ (أحمد تحسين شنن) *

وقد كانت لفظة كريمة أن قام السيد المحافظ
بتكريم الكاتبين (غزالى) قائد فرقة الفن التلقائى
السويسية (ولاد الأرض) ، التى شدت بأجمل
وأصدق وأنبى الكلمات ، وقت أن كان الجرح
الوطنى والقومى المثنى لم يندمل بعد بهزيمة عام
١٩٦٧ . رافعة راية المقاومة الشعبية فوق أسنة
رماح الأغنية الشعبية المصرية .

وقد أهدى الكاتبين (غزالى) قطعة شعرية
من تأليفه لأطفال الحجارة فى فلسطين المحتلة .
قال فيها :

مسيكوا بالخير يا جيل البشارة
يا طائل من جرح بلادى فى مليون اشارة
يا شبل الخيام الرافضة لجيل الخضوع
يا ارادة سنينا الطالعة فى كفاح الدموع
يا فلسطينية الله معاكم
صبحك بالخير يا طائل من جوف العتمة بتعزف
بالحجارة

يا معلم علم أحيانا أناشيد الجسارة
حنظلة يا دليل السكة فى زمن الخنوع
يا شبل الخيام والحكمة ثورة بلا رجوع
يا امتنا العربية الحرة هل هلاك
نظمى الطلعة الثورية صبانك .. رجالك
يا فلسطينية الله معاكم

ورا يا صهيون ورا
ثورتنا طائعه مزهرة
يا كل فلسطين الثورة انطلقى وزيدى
ومعاكى احرار الدنيا بتردد نشيدى

وطنى حبنا هلاك
والأغاني مجرحة
كلما جاني نداءك
هجر القلب مطرحه
وتلاقى على ربك
بالجروح المفتحة
لا تلمنى ففى ثراك
اعمج احب مذبحة

فان الاغاني الشعبية الفلسطينية تقول عكس
ذلك تماما . وقد وضح ذلك فى تلك الأغنية
الشعبية الفلسطينية التى قدمتها فرقة (طلاب
الغالوجا الفلسطينى) والتى صدحت كلماتها
وانغامها على الشبابة قائلة :

بينك وادى وبينى وادى
ونولا احبابى لاجرى وراك
ومهما أندهلك روح لأهلك
يا ما غيرك طق ومات !!٠٠

ثم قدمت الفرقة أغنية (جفرا) على أنغام
ورقصات الدبكة ! والتى تقول كلماتها :

جفرا اياها تربع شعب وفدايا
ماشيين حتى النصر على الصهيونية
ماشيين ما نخاف انار وانوت ما نهابه
بالدم نفدى الوطن نروى له ترابه
وانوا الوطن أرض وبيت قلت الوطن أغلا
من كل كنوز الدنيا ومن جنتها واحلا
لو جابوا بيوت الأرض فى عيني ما تحلا
ما بارضى بغير فلسطين وطن وهوية
ثم تعال بجلجلة كلمات نشيد
ستزول الأيام الصعبة
وستظل الثورة عارمة
وستظل الراية منتشرة

فى حين اعتلا علم دولة فلسطين المسرح وسط
الصفيق الحاضرين وهتاف الفلسطينيين من
الجمهور يرددون « بالروح بالدم نفديك
يا فلسطين » .

ورا يا صهيون ورا
ثورتنا طالعة مزهرة

ثم غنت فرقة (ولاد الأرض) الأغنية التي
كانت تردها منذ عشرين عاما وأكثر والتي تقول:

مغنى : يا ريس البحرية يا مصرى
المجموعة : يا ابو انعلم مصرى
المجموعة : يا ابو الكتاب مصرى
مغنى : هات السلاح

هات السلاح ع الزاد
دا بحرنا بحرنا

المجموعة : وابن البلد صياد
مغنى : قول للقمر

المجموعة : قول للقمر لو فات
مغنى : ايد للبنا للبنا

المجموعة : وايد ع الزناد تصطاد
مغنى : هانعدى ونحارب

المجموعة : هانعدى ونحارب
مغنى : وافرش دماك

المجموعة : والصحرا بالحا
مغنى : ونحنى قلب الأم

المجموعة : أم الشهيد غنوة

المغنى والمجموعة : والحلوة دى سلاحى

المغنى والمجموعة : والغنوة دى كفاحى

المغنى والمجموعة : ومدفعى الصاحى

المغنى والمجموعة : على الكنال سهران

مغنى : يا سهرانين لجل ما تعيد كل العباد

المجموعة : كل العباد

مغنى : يا حلفانين بالدم ما تناموا عدوا الولاد

المجموعة : عدوا الولاد

مغنى : آدى الكنال

المجموعة : مصرى

مغنى : وآدى العلم

المجموعة : مصرى

مغنى : وآدى الكفاح

المجموعة : مصرى

مغنى : هات السلاح ع الزاد

المجموعة : مصرى

وجاء ختام الحفل بعرض أمسية (مغناة
الانتفاضة) والتي ألف أغانيها (صلاح الحسينى)
والحان وموسيقى (مهدي سروانة) ، وديكور
(مجدى رزق) ، وإخراج العرض للفنان (محمد
خليل) مدير الفرقة القومية للفنون الشعبية
المصرية .

وقد شارك فى هذه الأمسية الفرقة القومية
للفنون الشعبية الفلسطينية ، وفرقة الفالوجا
للفنون الشعبية ، وفرقة أطفال فلسطين ، وفرقة
أطفال المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنون
والفرقة القومية للفنون الشعبية المصرية .

بدأت الأمسية بتواجد جميع الراقصين على
خشبة المسرح يستمعون الى عزف وغناء مغنى
على العود يقول فى مواله :

يا بيتنا المبني بجبر قدسى
والسور شجر زيتون نابلسي
والمونة زجتها بغزاوى
والخير كل الخير
يا جنة الألمان يا بلادى
دلعونة وعتابه وع العيادى
أوف ٠٠ يابا ويابا ويابا

وعلى الرغم من هذه البداية القوية للصورة
الغنائية واستخدام بعض عناصر من التراث
الشعبى الفلسطينى كالملايس وموال الافتتاح

وأغنية (عاليادى) الا أن أجزاء كثيرة من هذه الصورة قد بعدت تماما عن الموسيقى الشعبية الفلسطينية ، مما أفقدها حلاوة التجانس فى الأداء الموسيقى .

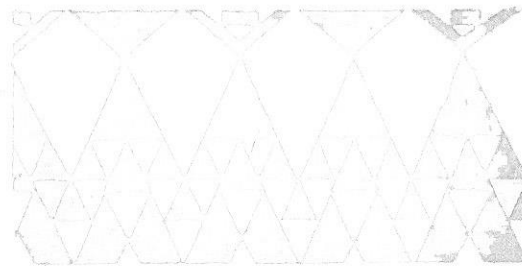
وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الفنان (محمد خليل) مخرج العرض ، وكذلك الدكتورة (ماجدة عز) أن يقودا نحو مائة راقص وراقصة ، كبير وصغير ، فى مهارة ، مما يؤكد على مقدرة فائقة فى تحريك المجاميع الكبيرة العدد فى سهولة ويسر على خشبة المسرح ، وان عاب الصغار أبناء معهد الباليه عدم تخلصهم من حركات الباليه فى رقصة المفروض انها مستوحاة من الفنون الشعبية الفلسطينية .

المعارك على الرغم من تراجيديتها الا ان تنفيذها

فى العرض بالبمب والمفرقات أثارت ضحك الجمهور لبساطتها اذا لم نستطع أن نقول لسذاجتها . كما ان استخدام الاطارات المشتعلة فى العرض ، وهى تجرى بطول المسرح ألم يفكر أحد فى أن مثل هذا المشهد من الممكن بسهولة أن يحيل المسرح كله راقصين ومشاهدين الى دأسة حقيقية تبتلع الكبار والصغار !!

فى النهاية توجد كلمة نقولها فى أذن مخرج العرض الفنان (محمد خليل) همسا : ان الأفضل أن يلقي الأطفال الحجارة فى اتجاه الكواليس وليس فى اتجاه أو ناحية بعيدة عن وجه الجمهور الكريم .

على كل حال العرض جيد ومشرف لولا بعض الهنات التى يمكن تلافيها بسهولة .



اللعبُ بالعصا

عادل ندا

تمت مناقشة الرسالة التى تقدم بها الباحث وهيب محمد لبيب بعنوان
« العناصر الدرامية لرقصة العصا ، دراسة تطبيقية لرقصة التحطيب »
للجهدول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية
الفنون ، وذلك يوم الثلاثاء الموافق ١٩٨٩/٤/٤ م .

وقد تكونت لجنة المناقشة من : -

الأستاذ الدكتور / عصمت على يحيى .. مناقشا .

الأستاذ / على ابراهيم .. مناقشا

الأستاذ الدكتور / حسن خليل .. مشرفا .

فى استخدام العصا كذراع ثالثة فى الجمع
والالتقاط والدفاع والهجوم وفى العديد من
الحرف مثل الصيد والرعى والزراعة .

ورغم الحقب التاريخية الطويلة التى مضت
منذ عهد الفراعنة وحتى الآن ، ألا أن رقصة
التحطيب ما زالت متواصلة فى المجال الفنى
حتى أصبحت بتواصلها هذا بمثابة مثالا حى
يؤكد ظاهرة التواصل الثقافى فى الابداع
الشعبى المصرى . واستخدم الباحث المنهج
التحليلى بهدف التوصل الى الحركات الأساسية
لرقصة التحطيب ، وذلك لاستخراج السمات
العامة ، والتوصل الى الأساسيات لمعرفة طرق
الأداء ونوعية اللعب بالعصا فى المستويات
المتعددة كافة ، خاصة أن رقصة التحطيب لها
أشكال حركية ذات مضمون درامى .

كما استخدم الباحث المنهج التحليلى أيضا
لمعرفة الأوضاع الرئيسية ما بين أساسية
ومشتقة ، وكذلك للتعرف على امكانية تدوين

وقد تناول الباحث « اللعب بالعصا » بصفة
عامة ، ولعبة التحطيب بصفة خاصة ، وتعرض
لمناطق ثقافية متعددة عن مصر .

وقد حاول الباحث بنظرة تاريخية ايجاد
علاقة ما بين الانسان والعصا ، فكلاهما له نفس
السمة من حيث الشكل والصلابة والهجوم
والدفاع والجد واللعب وتدور الاشكالية
المطروحة فى البحث أساسا حول تأصيل العصا
تاريخيا وكيفية توظيفها فولكلوريا ودراسة
اللعب بها كجزء من الابداع الشعبى المصرى ،
ثم دراسة العناصر الدرامية لرقصة التحطيب فى
محاولة للتوصل الى الحركات الأساسية والأوضاع
الرئيسية ، وأيضا كيفية مسرحة رقصة
التحطيب . وقد انتهج الباحث فى تناوله
لموضوع الرسالة المنهجين التاريخى والتحليلى ،
فى تأصيل الظاهرة الفولكلورية ، حيث يعتبر
الرقص من أقدم الوسائل التى استخدمها
الانسان للتعبير عن نفسه ، ورقصة التحطيب -
هى أحد أشكال الرقص الشعبى المصرى - ترجع
جذورها الى محاولات التجريب الأولى للانسان

الحركة فى وصفها الابتدائى والمركب والمستنق من خلال تحليل تفصيلى لحالات الرش والهجوم والدفاع والحداد متناولا كيفية مسك العصا وقواعد تحريكها .

كما انتبه الباحث الى « العصا » ، أشكالها فى يد الرجل وفى يد المرأة ، فى التحطيط ورقصات الدمية والحجالة والغوازى ودلالاتها الرمزية ، والشكل الذى تؤدى به فى رقصات فردية ، أو جماعية ، وكذلك المستويات التى تؤدى بها ، مرتفعة كانت أو منخفضة ، قريبة من مستوى سطح الأرض أو عالية عنه . كما تناول الباحث الأنواع المتعددة من العصى كالعكاز ، والشومة ، والزجلة والزان والنبوت والحيزان ، ووظيفة كل نوع منها فى الممارسة اليومية وقيمتها كأداة للعب أو قيمتها الدرامية أو الاجتماعية .

كما تطرق الى مجال أداء الرقصة فولكلوريا ، من حيث مناسباتها القومية والدينية والوطنية والمناسبات الخاصة بالعادات والتقاليد الشعبية ، وما يشير ذلك فى الشعور الداخلى للانسان من نشوة واشباع لغرائز العدوان والمقاتلة ، وتفجير طاقة الحركة فيه ، وحب الاستعراض .

وفد شرح الباحث ما ترقصة التحطيط من مواقف درامية تستعمل على فعل وفاعل ومشهد وفصل وعرض يراد تحقيقه أمام أعين الجمهور الذى يشاهد ويشترك فى اللعبة وبخاصة أن عنصر المكان والبيئة يلعب دورا كبيرا مؤثرا فى علاقته متناعمه بينه وبين الانسان حامل العصا . ولعبة التحطيط ليست احتكاك عصى بعضها ببعض فقط ، وإنما هناك الكثير من الضوابط والقواعد المنظمة للحركة مثل تحديد المسافة الفاصلة بين اللاعبين ، وتقنين حركات الأقدام المتباريه هجوما ودفاعا ، كرا وفرا . واطهار مناطق الدفاع كالرأس والصدر والبطن والظهر وتحت الأبطين . وقد قام الباحث بتحليل الحركة الدرامية لرقصة التحطيط من خلال شرح بعض الصور الفوتوغرافية .

وفى ختام الدراسة استنتج الباحث أن اللاعب المصرى فى لعبة التحطيط قد مارسها منذ آلاف السنين تأكيدا لرجولته وبطولته ، وأن لعبة التحطيط قد فقدت عبر العصور الكثير من فلسفة وجودها كأداة للقتال الى أن وصلت الى الصورة الأخيرة التى قام الباحث بتحليلها جماليا وحسيا . وأن رقصة التحطيط بها مقومات وعناصر الفعل ، أى العرض الدرامى .